UNIVERSITY OF ARIZONA
39001003036350

LA MÚSICA
DE LA
JOTA ARAGONESA

2101-1

Ejemplar núm. 471

ML
3447
R4

INSTITUTO DE VALENCIA DE DON JUAN

LA MÚSICA
DE LA
JOTA ARAGONESA

ENSAYO HISTÓRICO

POR

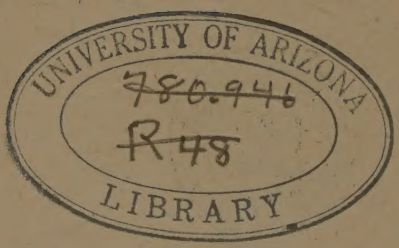
JULIÁN RIBERA Y TARRAGÓ

DE LAS REALES ACADEMIAS ESPAÑOLA
Y DE LA HISTORIA

MADRID
MCMXXVIII

ES PROPIEDAD

Copyright 1928 by Instituto de Valencia
= de Don Juan. — Madrid (España). =



Univ. of Arizona
Library

Brighter Bindings	Decorated Covers	Assorted Colors
		Bright Red
Full Bound	Fabrikoid	Maroon (Wine)
	Buckram	Brown
		Tan
Half Bound	Select Leather (Acid Free)	Orange
		Green
		Light Green
Re-case	Morocco (Acid Free)	Blue
		Light Blue
Repair	Duck	Black
		Gray
		White

Unless otherwise instructed, binder is to buy missing periodicals and replace badly mutilated ones so as to complete this volume.

Special Instructions, indicating what is to be included in or omitted from this volume; otherwise binder will follow usual practice:

PUBLICADO A EXPI
HUNTINGTON, PRE
PANIC SOCIETY O
YORK, PATRONC
-:- -:- VALENCIA

INDICATE LETTERING ON BACK OF THIS SHEET

88187

I

NUESTRO PROPÓSITO

Tiempo ha que siento vivos deseos de realizar un ensayo histórico acerca de algunas melodías populares españolas, con varios propósitos: 1.°, el de poner en evidencia la continuidad de nuestras tradiciones musicales dentro de la Península; y esa evidencia lograda no sólo por el vago presentimiento de la permanencia de similares géneros, sino por la comprobación documental de la transmisión de determinadas melodías, pues creo que, sin ese estudio particular y monográfico, no es posible sacar conclusiones generales que lleven plena garantía de verdad; y 2.°, el de presentar un espécimen de cómo las melodías populares han ido evolucionando y variando en el transcurso del tiempo.

Mediante esa experiencia histórica, podrán aclararse puntos oscuros que han sido causa de sensibles errores que acerca de la materia se man-

tienen, v. gr., la espontaneidad de la formación de las piezas musicales, la facilidad de componer melodías con inspiración completamente original, etc.

Para caminar por senda más expedita hubiera podido elegir, entre las que ahora popularmente se cantan, alguna melodía andaluza, v. gr., de soleares, playeras, etc., respecto de las cuales hay, de tiempos lejanos, relativa abundancia de documentación histórica, gran similitud en los tipos, y, sobre todo, muy bien prevenido el ánimo del público a creer en la realidad histórica de su origen. Casi todo el mundo está dispuesto a admitir que las tristes canciones andaluzas son de procedencia árabe. Pero eso hubiera sido predicar a convencidos, sin más trascendencia que la de confirmar históricamente lo que ya todos aceptan, sin alterar otros convencimientos erróneos [1].

El estudio histórico de la jota, aunque sea un poco más arduo, ofrecerá mayor interés y será más decisivo para nuestro objeto. Voy a intentar, por tanto, un esbozo histórico de la música de la jota aragonesa.

[1] Ya indiqué, respecto de alguno de estos géneros andaluces, su filiación histórica en *Disertaciones y opúsculos*, tomo II. Madrid, Maestre, 1928. Cfr. «La música de los Minnesinger y sus relaciones con la popular española», pág. 75, y «De música y métrica gallegas», pág. 89.

Como tentativa primera, no puedo alimentar la pretensión de que sea definitivo el estudio. La materia se puede decir que está intacta. No tengo noticia de ningún trabajo serio de investigación histórica acerca de este ni de otro género de melodía popular española. Ni aun siquiera, creo yo, se ha intentado una descripción menuda y técnica de la jota actual.

Estamos en muchos puntos de esta materia completamente a oscuras, sobre todo respecto a sus orígenes. Por ser éstos asunto inestudiado, no ha de extrañar que cada cual haya dicho lo que ha pasado por su imaginación, conforme a sus simpatías o aficiones, sin más fundamento ni prueba que vagos atisbos superficiales e inconsistentes. Se han hecho afirmaciones distintas y nadie puede, razonadamente, contradecir, porque, en realidad, las contradicciones tampoco pueden ser fundamentadas.

II

OPINIONES DE NUESTROS MÚSICOS ACERCA DEL ORIGEN DE LA JOTA

Inzenga, laborioso y entusiasta folklorista, siguiendo la opinión más vulgar y corriente entre los aficionados (sin demostración ni prueba que merezca el nombre), se ha permitido afirmar que la música popular española tiene origen muy remoto. Para él la danza asturiana es un coro hebraico de los tiempos bíblicos; la muñeira, la danza pírrica descrita por Homero; el zortzico, danza sagrada de los Faraones o danza céltica; los bailes de Tarragona, recuerdo de los de Grecia; la música de los montes de Cataluña, vestigios de los trovadores provenzales; los polos, jácaras y cañas de Andalucía, fiel retrato de los melancólicos cantos árabes, y la jota dice que semeja baile griego [1].

[1] Véase su obra *Cantos y bailes populares de España*, página IX.

Este autor, pues, considera hecho muy seguro la antigüedad y origen remoto de la música popular de España. Hasta «cree observar en ella rasgos *característicos* de influencia céltica, griega, fenicia, etc.» [1]

Tales afirmaciones pueden pasar por hipótesis imaginarias. Juzgo que le sería difícil determinar concretamente cuáles son esos rasgos (que nadie ha podido conocer por la razón sencilla de no haberse conservado ninguna pieza auténtica de música de tales edades). Si se le apurara a que concretase, me figuro que repetiría lo que en otro lugar dice: «Que esos rasgos ahora se encuentran ya mezclados y fundidos.» Y pregunto yo: Si se hallan ahora ya fundidos, ¿cómo ha podido él separar, aclarar y distinguir?

La jota, a juicio de Inzenga, como se acaba de ver, deriva de un baile griego. Por tanto, le adjudica gran antigüedad.

Otros, fiando crédulamente en lo que se afirma en un cantar de jota (cuya música, evidentemen-

[1] Idem, págs. XVI y XVII. Y no anda solo el señor Inzenga. Otros más sesudos historiadores le acompañan en esta opinión. Dice Rafael Mitjana en su obra *La musique en Espagne (Enciclopedia de Lavignac*, pág. 1.913): «Es rico y variado el tesoro de canciones populares españolas, porque han dejado huellas en la Península muchas razas: se encuentran vestigios ibéricos, celtas, vascos, góticos, además de la característica huella oriental.»

te, no es aragonesa ni de jota, como luego veremos), han insinuado la opinión de que la trajo el moro Abenjot de Valencia. Es leyenda burda, inventada, quizá, por músico que se las quiso echar de etimologista.

El maestro Bretón se va por otro lado. En un discurso que leyó en Zaragoza, *Rápida ojeada sobre la música popular,* después de mostrarse entusiasta por la jota (págs. 7 y 8) como «el más hermoso de nuestros aires populares, noble, franco, enérgico», afirma que «no es de origen árabe, porque los aires españoles derivados de influencia islámica son blandos, sentimentales, muelles, de melodía curva, de ondulante ritmo, de modo menor». Para él la música de la jota debe ser moderna. «¿Cómo es posible, añade, que no se halle la menor alusión y el menor rastro en los cientos de libros de nuestra literatura picaresca?» «Estudiando y *calculando* acerca de su origen, vine a entender..... que la jota, *si no es una variación y consecuencia del fandango,* debe proceder de Italia, de *El Carnaval de Venecia,* que tiene la misma hechura técnica de la jota.»

Otros, fijándose únicamente en el ritmo ternario con que se ejecuta en la actualidad, se han creído autorizados, sólo por eso, para afirmar que es un aire de los países del Norte de Europa, introducido modernamente en España. No citan,

sin embargo, modelo alguno del Norte de donde pueda derivar.

El folklorista castellano señor Olmeda aún se atreve a más: ni siquiera concede a la jota abolengo popular, porque, a su parecer, la melodía tiene miembros artificiosos que son de la música que actualmente se compone; sus condiciones no son las ordinarias de la música popular, ni de la antigua.

Conviene advertir a los lectores, para explicarse la opinión de folklorista tan laborioso y entendido, que entre los modernos colectores de música popular cunde, por el afán de encontrar piezas características más arcaicas, la tendencia a desdeñar los géneros musicales que actualmente se consideran de mayor popularidad. De ahí que los colectores vascos desdeñen ya los zortzicos por su modernidad, como los portugueses casi reniegan de sus fados, etc.

El señor Olmeda no concede a la jota más antigüedad que la de fines del siglo XVIII, y le niega que sea aragonesa, porque en Burgos y en otras partes también se canta [1].

El maestro D. Felipe Pedrell, musicólogo que ha logrado obtener merecidamente uno de los más

1 Véase su *Folklore de Castilla* o *Cancionero popular de Burgos*, págs. 122 y 123. Sevilla, 1903.

altos prestigios entre los nuestros, expresa también su opinión. Como profesa el dogma de la generación espontánea en el origen de la música popular, puesto que, a su juicio, brota naturalmente, sin gérmenes que preexistan, sólo por fuerza del instinto, como cantan los ruiseñores en la enramada, le parece gran necedad el hecho de ir averiguando los orígenes de esa música. En su *Cancionero Musical popular español* (tomo II, pág. 48) muestra el deseo (influído, sin duda, por las opiniones del folklorista francés Tiersot) de que queden suprimidos de una vez los *busca-orígenes* de los cantos y danzas del pueblo. Y añade: «¡Así quedaran suprimidos los busca-orígenes que le han salido a la jota!»

En la página 72 se expresa del siguiente modo, a pesar de su horror a buscar los orígenes de la música popular: «La jota es uno de los cantos de danza que se han formado por *conglomeración, como las capas geológicas*. Ha debido de existir y persistir un tipo de música destinado a la copla; y la antigüedad de ese tipo, digan lo que digan los empeñados en esas búsquedas de orígenes remotos, siempre expuestas al ridículo, no remonta más allá de la invención de la cuarteta [1].

[1] El Sr. Pedrell y el folklorista francés Tiersot tienen, en materias de historia de la música popular, una vista extraordina-

He citado todas estas opiniones para que se vea que cada uno de los estudiosos expone la suya y ninguno presenta prueba histórica debidamente autorizada. ¿Para qué discutir lo que se nos ofrece como atisbo, sin prueba ni documento histórico? [1]

riamente telescópica: perciben con mucha claridad lo que debió pasar allá en épocas muy lejanas y remotas, respecto de las cuales no quedan noticias ni documentos; y creen imposible averiguar lo que ha pasado en épocas cercanas de las que se conserva abundante documentación histórica.

[1] La opinión más discreta, dada la falta de estudios históricos acerca de este punto, es la que expone D. Eduardo L. Chavarri en su *Música popular española* (colección LABOR, pág. 111): «No es posible determinar el origen de este baile.»

III

EL NOMBRE DE JOTA

En el estudio histórico de materia musical hay que tomar algunas precauciones para evitar falsas rutas o caídas en el error. No debemos pensar que se establece relación indisoluble entre el nombre y la cosa denominada. Las palabras evolucionan en su sonido y en su significación, y las piezas musicales también varían: la misma melodía puede recibir, y recibe, nombres diferentes en distintas comarcas y aun en diversos tiempos, conforme a sus variadas aplicaciones y cambios. No hay que ceñirse, pues, para averiguar la vida de una pieza musical, al exclusivo rastro de su nombre, que puede ser eventual y pasajero, ni creer que nace en la fecha en que su nombre aparece en los documentos.

Esto no quiere decir que no interese averiguar los nombres que haya recibido, los cuales, a veces, pueden sugerir o corroborar otros indicios.

Pero no hay que extremar las inferencias que a primera vista suscite la significación de los apellidos que vaya recibiendo. Así, por ejemplo, no se ha de inferir, porque una especie de melodías se titule *habanera,* que ha debido nacer en la Habana; ni por llevar un cante el apellido *gitano,* puede afirmarse que procede de Egipto. En lo histórico debemos pesar con más escrúpulos que de ordinario se usan.

¿Cuándo aparece el nombre de jota en los documentos?

Los que hasta el presente se han citado por los musicólogos son del siglo XVIII, y quizá por este hecho se han atrevido algunos a fijar la edad de la jota, señalando el tiempo en que aparece escrito ese nombre.

Siguiendo las indicaciones de D. Rafael Mitjana, en su *Historia de la Música en España* (en la Enciclopedia de Lavignac, pág. 2.187), hemos consultado, en la Biblioteca Nacional, el *Arte de tocar la guitarra española,* compuesto y ordenado por D. Fernando Ferandière (impreso en Madrid, año de 1799), en cuyo prólogo, titulado *Al lector*, se dice:

«Unos se contentan con rasguear el fandango y la jota, los otros acompáñanse unas boleras...»

No he visto en todo el libro otras alusiones a la jota; ni siquiera pone ejemplo de la misma,

aunque los da de *alemanda*, *minueto*, *rondó*, *contradanza*, *polaca*, etc. Sin duda los géneros nacionales no interesaban tanto como los extranjeros que la moda imponía a fines del siglo XVIII.

Veinticinco años antes, en un librito del grabador de sellos Pablo Minguet e Irol, impreso en Madrid, año de 1774, y conservado en la Biblioteca Nacional, entre los varios trataditos de instrumentos que lo integran hay uno titulado: *Reglas y Advertencias para tañer la guitarra*. En su texto se nombran varios géneros: *pasacalles, paseos, villanos, canarios, gallarda, imposible, pavana, fandango, seguidillas, folías* y otras sonatas; y en otra parte *amable, rigodón de bretaña, rafa*, etc., sin aludir a la jota; pero en una de las láminas nombra a la *jota*.

Tenemos, por tanto, que en la segunda mitad del siglo XVIII el nombre de jota era corrientemente usado en la Península, sin que en los documentos aparezca el apellido de *aragonesa*, ni cosa parecida.

Aún hay otro documento más antiguo, no citado por los musicólogos, en que se alude a la jota: un manuscrito de la Biblioteca Nacional (Sección M., núm. 816)[1] que lleva título escrito moderna-

[1] La noticia de la existencia de ese manuscrito la debo a la amabilidad de D. Francisco Suárez Bravo, Jefe de la sección de Bellas Artes de la Nacional.

mente: *Cifras para arpa de fines del siglo XVII a principios del XVIII*, con una nota al pie, que dice: «Procede el manuscrito de Avila.»

No contiene texto literario. Unicamente piezas notadas en cifras. Su folio 25 se encabeza con este título: *La jota;* y el folio 26, *La jotta* (con dos tes).

Nótese que lleva el artículo *la*.

El nombre de jota se consigna, por consecuencia, en un manuscrito procedente de Avila, de fines del siglo XVII a principios del XVIII [1]; y, por tanto, a juzgar por tales indicaciones, la jota no debe ser tan moderna como suponen los maestros Bretón, Olmeda y otros que la estiman modernísima.

No hemos podido hallar documentos más antiguos en que se aluda a la jota. Ahora bien, por ello no creemos que deba inferirse que la cosa denominada con ese vocablo no existiera antes.

El no aparecer en documentos literarios no prueba que no se usase: podría ser una denominación popular o vulgarísima que no transcendiese a esferas literarias o eruditas.

¿Y cuál será el origen de ese nombre? En ese punto estamos ya en el caso de apelar a meras conjeturas filológicas.

1 Para confirmar el juicio paleográfico del que redactó la papeleta, consulté con D. Pedro Longás, el cual lo cree veraz por la forma arcaica de las cifras numéricas del manuscrito.

El Sr. García-Arista, en un discurso que, como mantenedor, leyó en los Juegos Florales de Zaragoza (año 1919) y cuyo tema fué *La jota aragonesa,* expuso su opinión acerca del origen del nombre de *jota*[1]. Cree que debe derivar del antiguo verbo castellano *sotar* (del latino *saltare),* con significado de *saltar, brincar, bailar;* y del que procede también *sotadera,* bailadora.

De tales conjeturas filológicas, bastante discretas (sobre todo las ceñidas al verbo *sotar* y al adjetivo *sotadera),* infiere que debió aplicarse al baile, como elemento principal, distinto del canto, el ritmo y la copla, elementos que hay que estudiar, a su parecer, separadamente, como distintos; pero nótese que falta palabra romance *sota,* que indique concretamente el significado de *baile.*

¡Singular coincidencia! En el dialecto árabe de la Península, hablado por los moriscos españoles, hasta la época en que el nombre de la jota se consigna en documentos cristianos, hay un vocablo, *xatha*, con el concreto significado de *baile* o *danza*[2], de cuya radical derivan multitud de palabras relacionadas con la misma idea de baile. Véanse las que cita Dozy en su *Suplemento a los Diccionа-*

[1] Con fecha posterior, en el periódico *A B C* (28 enero 1927), expuso condensadamente la misma doctrina.

[2] Véase el *Arte para saber ligeramente la lengua árabe,* del P. Alcalá.

rios árabes, como usadas en la Península y Norte de Africa:

شكح = bailar, danzar.

شكح y شكحة = baile[1].

شكح = danza de enmascarados.

شكوح = danza.

شكيح = baile.

شكاح = bailador.

شكيكحة = danzadora o bailadora pequeña.

Posible es que hubiera en estas palabras influencias mutuas entre el romance español y el dialecto árabe peninsular, hasta el punto de que pueda dudarse cuál habrá sido la causa preponderante, si el *sotar* castellano o el *xatha* árabe; pero el hecho de que en el árabe hispanomarroquí y el argelino exista la palabra *xatha* (pronunciada *xotha)* con significado de baile y no exista en romance, y el ser las influencias musicales árabes en ese tiempo de gran preponderancia en la Península, inclinan a pensar que derive más probablemente de esta última procedencia.

Sin embargo, convendría, antes de resolverse en estas conjeturas filológicas, apurar el estudio en otras direcciones. En gallego parece que se usaba en el siglo XVII la palabra *choutera* con signi-

[1] En esta palabra *xatha* la primera *a* habrá de pronunciarse con sonido similar a *o*, por influencia de la *t* enfática que le sigue = *xotha*.

ficado de canción. Véase este texto de Pedro de Herrera [1].

«Una labradora... tenía prevenidos tres monstruos hijos suyos para que en la presencia real dançasen a diferentes arsonadas de chançonetas, *chouteras* en gallego, acompañadas de gaitas y panderillos.»

Pero sea cualquiera el origen más o menos probable del nombre, lo que ahora constituye nuestro propósito principal es la música de la jota.

[1] En su obra *Traslación del Santísimo Sacramento a la Iglesia colegial de San Pedro de la Villa de Lerma...* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1618), fol. 55, v.º 56. Debo esta indicación al amigo D. Pedro Longás.

IV

FUENTES Y MÉTODO PARA NUESTRO ESTUDIO DE LA JOTA ACTUAL

Comencemos por averiguar qué melodía o melodías constituyen en la actualidad la música de la jota aragonesa, con examen algo detenido: y que nos dispensen esos aficionados musicales que se figuran que la tarea de analizar o examinar los elementos artísticos de las piezas es una irritante profanación, porque, a juicio de ellos, al disecarlas se evapora todo su perfume, se pierde toda su belleza, que es lo más interesante en las mismas.

Esto último será verdad; es casi necesario que ocurra: al disecar una rosa, descomponiendo la bella disposición de sus miembros, es difícil que conserve su hermosura y su perfume. A la música, con evidencia, puede pasarle lo mismo; y aun con mayor razón, porque la música, sobre todo si es canto, impresiona muy distintamente, según

las varias circunstancias que acompañan su ejecución, causando efecto diferente según la letra que se le aplique, según la voz y habilidad del que cante, según la calidad y modales de su persona, según el lugar, ocasión, etc. Y todas esas circunstancias no pueden estar presentes al tiempo de analizar la música.

Pero, en fin, supongamos que al desmenúzar técnicamente la jota resultara melodía de escaso valor artístico. Habría de reconocerse entonces que la virtud de emocionar se halla en otra parte y no en la música. Si es aragonesa y no ofrece elementos artísticos capaces de explicar las gratísimas impresiones que causa, tendrá que adjudicarse la virtud a las personas que la cantan, a los lugares y ocasiones en que se ejecuta. La gracia estaría, pues, en Aragón; la jota vendría a ser como símbolo de las virtudes aragonesas. ¿Para qué exagerar el valor de un símbolo en detrimento de la cosa significada? No temamos, por consiguiente, disecar y analizar la música de la jota.

Por otra parte, hemos de convencernos de que para llegar a conocerla no basta oírla y emocionarse. ¿Cómo podríamos, permaneciendo embelesados contemplativamente, enterarnos de la combinación de los elementos que han venido a formarla, las modificaciones o alteraciones que haya podido sufrir? ¿Cómo averiguar su ascendencia u

origen, su familia, sus ramificaciones, etc.? Las cualidades actuales de la jota, por precisión, tienen que explicarse por sus antecedentes, por su edad, por las vicisitudes de su vida, etc., y todo esto no se aprende con sólo dejarse emocionar, por muchas y muy gratas que sean las audiciones de que hayamos disfrutado.

Ha de observarse, además, que el efecto no siempre retrata bien el carácter de la causa: la emoción que produce la música nada técnico nos dice; la bala que sale por disparo de arma de fuego se parece poco al agujero o herida que produce: la bala, como de plomo, es pesada; la herida, como agujero, es un vacío. Estoy por decir que, con dejarse seducir únicamente por la simple emoción, ni aun siquiera nos enteramos de si es alegre o triste, pues bien lo dice, y con alguna razón, el cantar:

La jota es alegre o triste,
según está el que la canta.

Y aún podíase añadir:

Según está quien la escucha.

La emoción, en tales casos, puede ser muy engañosa. Al oír la música es fácil que se recuerden circunstancias agradables o desagradables en que en otros tiempos la oímos. La memoria asocia

sensaciones muy extrañas, capaces de confundirnos, hasta el punto de perturbar el juicio si nos dejamos conducir exclusivamente por la simple emoción.

En resumen: aunque considerásemos a esta emoción como fin supremo del arte, habría que abstraerla ahora de nuestro estudio. El presente trabajo no tendrá, pues, por objeto embelesar al lector, refiriéndole con frases hiperbólicas las placenteras emociones que la jota suscita, sino averiguar lo que es y lo que ha sido la música de la jota aragonesa [1].

Para saber lo que es hoy, disponemos de los materiales siguientes:

Transcripción para piano de la jota aragonesa que interpretan con guitarra y bandurria D. Santiago Lapuente y D. Angel Sola, por José María **Alvira.**

Casa Romero. — Madrid [2].

[1] Es corriente entre escritores musicales dejarse llevar de hiperbólicos lirismos, para ponerse, sin duda, a tono con la materia. Se expresan como los místicos en el momento del éxtasis (que la música debe producir). Una literatura tranquila y razonadora les ha de parecer irrespetuosa para el divino arte.

[2] Es una de las colecciones más ricas y la que pasa en la actualidad como la más genuinamente aragonesa.

Aragón. Treinta cantos de jota, arreglados, de muy fácil ejecución para piano, por **M. Arenas.**

A. R., 1867[1].

Jota aragonesa, imitando guitarras, guitarros y bandurrias, con veinte variaciones y cinco cantares de los más modernos del pueblo, arreglada para piano, por Justo **Blasco.** Coplas de D. J. Fuentes.

Unión Musical Española.

¡Viva Aragón! Jota aragonesa para piano, por Justo **Blasco.**

Casa Dotesio. — Madrid, Bilbao.

Agustina de Aragón. Gran jota aragonesa, por Justo **Blasco.**

Casa Dotesio.

Borja. Gran jota aragonesa para piano, con veinte variaciones de verdadera imitación a guitarras, etc., y cuatro cantos populares de los más modernos, por Justo **Blasco.**

Casa Dotesio.

[1] Es la más rica colección que conozco; pero se mezclan en ella algunos temas instrumentales con los vocales.

Flores de España: Album de cantos y aires populares, transcritos para piano, con letra. Jota de los quintos, pág. 23, y *Jota aragonesa*, pág. 62, por Isidoro **Hernández.**

Casa Dotesio.

Jota aragonesa, por J. **Gonzalo.**

Casa Dotesio.

Jota aragonesa; verdadera imitación de la rondalla al estilo del país, por A. **Pérez Soriano.**

Unión Musical Española.

Colección de bailes populares españoles, recopilados y arreglados para piano, por A. S. **Arista.** *Jota aragonesa*, pág. 3.

Vidal, Llimona y Boceta. — Barcelona.

El Pilar. Gran jota aragonesa para piano (con letra), por Isidoro **Hernández.**

Unión Musical Española.—Madrid, Bilbao.

V

ELEMENTOS MUSICALES QUE INTEGRAN LA JOTA

Por todas estas colecciones se ve que la música de la jota tiene parte vocal y parte instrumental. Comienza regularmente con vivo preludio ejecutado por instrumentos de cuerda: guitarras, guitarros, etc.; sigue luego el canto más pausadamente y, por fin, un postludio instrumental algo más vivo, como si fuera la voz del pueblo que manifiesta la alegre emoción recibida.

La melodía que se canta es, sin duda, el elemento principal, y, por tanto, lo que más debe interesarnos al presente. Mas antes de ordenar las versiones de los cantos de jota, para facilitar su estudio y comparación, creo que convendrá exponer algunas observaciones que nos guíen en el análisis de los varios tipos y de las alteraciones con que se nos presenten.

VI

CRITERIOS PARA SU EXAMEN Y CLASIFICACION

Las piezas de música popular, sobre todo las que alcanzan gran difusión en el espacio y el tiempo, suelen ir variando y alterándose, como todo objeto que se gasta con el uso. Las frases melódicas, como materia delicuescente que con suma facilidad se transforma, varían bastante más que las palabras de una lengua. Estas, aunque cambien, no es difícil reconocerlas, por ser pequeñas las mudanzas que van sufriendo en el transcurso de las edades. En música es algo más difícil reconocer la identidad de frases melódicas. Debemos, pues, prevenirnos, fijándonos de antemano en los cambios a que suelen estar afectas.

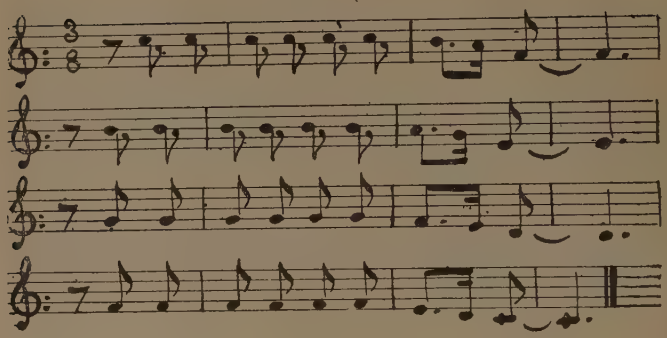
Las alteraciones que sufren los temas o aires populares se hacen, por lo general, conforme a la habilidad o gusto de los ejecutantes; y el gusto varía conforme a las modas artísticas que se van su-

cediendo. Puede ocurrir a una melodía lo que los arqueólogos suelen con frecuencia observar en un edificio antiguo, v. gr., un templo románico: si en él se han realizado modificaciones, remiendos o añadidos, es casi seguro que sean góticos, si se ejecutan en tiempo en que domine la moda de lo gótico; y plateresco, si se realizan en épocas de tendencia plateresca. Tales reconstrucciones suelen denunciar también, por su factura, si las hizo un arquitecto instruído o un vulgar albañil. Lo mismo puede ocurrir en una melodía: la época y el grado artístico de los ejecutantes o recompositores se ha de ir reflejando en ella.

Fijémonos en algunas modas o tendencias musicales, que pueden haber producido alteraciones en las melodías.

El paralelismo. — Una de las más dignas de atención es la de componer las piezas musicales por medio de frases paralelas. A esta manera me atreveré yo a llamarle **método paralelístico**, que consiste en repetir el mismo esquema melódico con notas distintas, acomodadas a la alternativa armónica de distintos acordes. Con un ejemplo se aclarará la idea. Supongamos este canto imitando el de jota.

NÚM. 1.°



Inventado el primer elemento, puede decirse que salen mecánicamente los otros, siguiendo en el pentagrama líneas paralelas: el mismo número de notas, el mismo valor de duración en todas e idéntica posición respectiva al sucederse; sólo varían por la alternativa armónica [1].

El procedimiento es usadísimo en la época moderna. No sólo se usa, sino que se abusa de él, debido, a mi juicio, a que modernamente se tira a componer piezas largas, muy largas, difíciles de

[1] El que desee ver algunos ejemplos en cantos populares, consulte las ilustraciones de *Disertaciones y opúsculos,* II, págs. 162 y sigs., o recuerde algún tipo paralelístico, v. gr., la melodía de la canción tan sobada *No me mates*, o la de *Me gustan todas*, de la pieza teatral *El joven Telémaco*, en las que se ve la miserable pobreza del ingenio compositor.

componer sin acudir a ese expediente. En las canciones antiguas, si se repetía el motivo, solía ser con las mismas notas, salvo ligeras variantes cadenciales. Ahora se repite, por ese medio, con otras notas dentro de la misma tonalidad, o se modula para repetirlo en otro tono.

Yo no osaré decir que ese método de componer sea en todo caso vicioso; pero sí que en todo caso es expediente cómodo y socorrido, y muchas veces denota claramente la escasa aptitud técnica para inventar nuevas frases. En la mayoría de las ocasiones viene a ser procedimiento industrial para eludir dificultades de composición, como en el arte de pintar se usan pautas de cartón para decorar las paredes. En pintura se notaría por todos esa mecánica manera de componer; en música, donde no se analiza con tanto esmero, pasan por habilidades técnicas algunos procedimientos engañosos de pura prestidigitación.

Ahora bien, si notamos ese paralelismo en las frases de jota, ése nos hará sospechar que éstas son de composición moderna; mas, por ello, no estaremos autorizados para afirmar que todos los elementos paralelísticos sean modernos, puesto que algunos de los mismos han podido ser procedentes de las canciones más antiguas, las cuales habrán servido de modelo para esas frases paralelas. Y es de creer, porque el apelar a ese paralelis-

mo denota poca aptitud para construir nuevas frases, y el poco apto aprovecha lo ya compuesto.

El virtuosismo. — Otras alteraciones son debidas a cualidades artísticas de los ejecutantes. El virtuoso tiende a lucirse, añadiendo adornos o vegetaciones improvisadas, a veces inútiles, que desvirtúan el efecto de la sencillez clásica o tradicional, sólo por el prurito de sobreponer la habilidad personal del ejecutante al arte del compositor. En tales casos, para reconocer o restaurar el tipo tradicional, hay que prescindir de esas vegetaciones que se han agregado a la canción.

Algunos ejecutantes, sea por virtuosismo o por comodidad, adaptan las notas al registro de su voz y las transportan a grado más alto o más bajo, según su aptitud particular. Ese transporte, si se reconoce, hay que remediarlo o corregirlo, restituyendo las notas de la melodía a su posición primitiva.

Alteración por equivalentes armónicos y simplificación. — Otros ejecutantes, por indóciles o porque no recuerdan bien todas las notas, simplifican, abrevian o alteran la melodía; pero casi siempre suelen hacerlo sustituyendo las notas antiguas por otras que sean de equivalencia armónica, es decir, del mismo acorde, v. gr., *do,* o *sol*

en vez de *mi,* o viceversa, por parecerles que producen el mismo efecto. A mi modo de ver, es una de las más corrientes modificaciones que sufren las melodías populares. Cuando esto ocurra, no habrá que pensar que esa simplificación o ese cambio da como producto melodía nueva, por ser distintas las notas. Eso sería como afirmar que un dibujo esquemático de un cuadro de Velázquez debe considerarse como composición nueva y original. Una copia alterada, aunque parezca distinta del original, no ha de considerarse como fruto de nueva inspiración, sino como reproducción fiel o infiel, consciente o inconsciente de la misma.

Contaminación. — Otra alteración, tanto erudita como popular, puede ser la de introducir o mezclar en una melodía los elementos de otra, bien advertidamente, por el deseo de componer cosa que parezca nueva, bien inadvertidamente, por extravío de la memoria. En este caso tampoco se puede decir que es nueva la canción, sino producto, tal vez irreflexivo, de la mezcla de dos canciones.

Estructura. — El estudio de la disposición de las frases melódicas, es decir, el modo de estar ordenados los miembros de una canción, nos po-

drá indicar las alteraciones que en esta parte ha podido sufrir una pieza; pues, según los tiempos y las escuelas artísticas dominantes, sufren las melodías cambios de posición en las frases, lo cual altera su forma o estructura.

Marcha melódica. — La marcha gradual o no gradual de los sonidos, puede también ofrecernos indicios de las mudanzas que sufren. En las canciones antiguas se observa la tendencia, bastante marcada, de la marcha gradual, sin saltos violentos ni frases arpegiadas que abundan en las modernas, por influencia, sin duda, de los instrumentos de teclas, como el piano.

Modulación. — Las alteraciones de entonación de algunas notas, por modulaciones a tonos extraños, introducidas en recientes tiempos, pueden también señalar innovaciones introducidas modernamente.

Adaptación a la letra. — La adaptación más o menos correcta de las frases musicales a los versos o fracciones de versos, nos puede proporcionar indicio respecto al tiempo de su adaptación. Estas adaptaciones han solido hacerse de modo distinto, según las variables modas poéticas o musicales de los tiempos.

Ritmo y compás. — Hay que recordar también que las canciones antiguas estaban sometidas a ritmo, no a medida de compás, que es costumbre de escritura musical moderna; y cuando el compás no corresponde exactamente a las unidades rítmicas, es fácil notar que no casan bien compás y ritmo. El ritmo, con sus varios golpes isócronos de distinta intensidad, muchas veces no suele reflejarse bien en el sistema de compases, en los cuales se atiende a fijar matemáticamente la división del tiempo, más que a señalar distintas y alternadas intensidades en lugares fijos.

Resumen. — Y, por fin, el número y la calidad de todas las mencionadas alteraciones puede servir de indicio del grado de difusión en el tiempo y el espacio en que ha permanecido siendo popular una canción; pues tanto más se gastan o alteran las cosas, cuanto más se usan.

Debemos declarar también que cada uno de estos indicios tal vez no produzca plena prueba histórica, porque no son principios matemáticos ni absolutos; pero, reunidos, constituyen prueba moral de gran valor.

VII

PARTE VOCAL. — TIPOS ACTUALES

Prevenidos ya con tales antecedentes, pasemos revista a los cantos de jota. Yo me atrevo a distinguir tres tipos, que pudieran llamarse clásicos en Aragón.

Primer tipo:

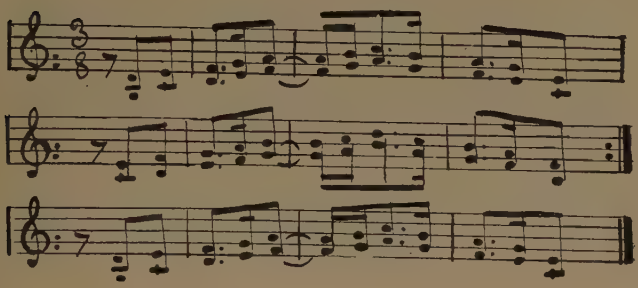
Aquel cuyo tema está constituído por línea melódica que comienza en nota *re*[1]; sube gradualmente a la tónica, *do*, para bajar a la tercera, *mi*. Esto en la primera frase; luego viene la segunda, que es imitación paralelística de la primera: empieza en *mi*, sube a *re* y acaba en *fa;* y ambas frases se repiten alternando una tras otra, para acabar en la primera. (Esa combinación de notas finales, en *fa* y en *mi*, observaremos que ha quedado

[1] Para facilitar el estudio nos referiremos siempre a la escala de *do*. A este fin, trasladaremos a esa escala las versiones que aquí publiquemos o aquellas a las que hayamos de aludir.

como clásica o tradicional para las dos frases finales en la mayoría de las jotas aragonesas.)

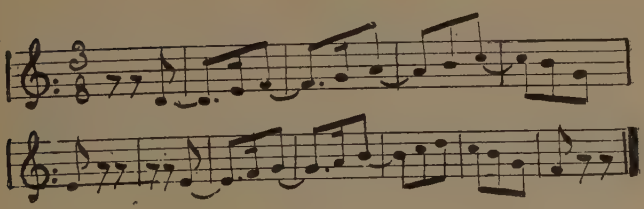
Véase la versión de *Jota aragonesa* en la colección *Flores de España*, con su dúo de tercia.

NÚM. 2.º



El ritmo, a juzgar por el compás de $^{3}/_{8}$, es ternario; pero la acentuación de las notas más bien denuncia el binario. Y para que se aprecie con cuánta libertad o indecisión se aplican las notas al compás, véase la versión de *Jota aragonesa*, núm. 17 de la colección de Arenas.

NÚM. 3.º

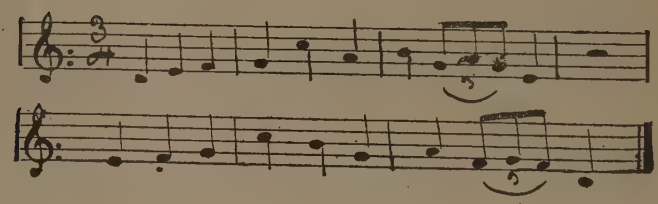


Estas divergencias en la adaptación de ritmo al compás son, a mi modo de ver, indicio de alguna alteración introducida en la medida temporal de las notas de la melodía. Seguiremos observando el fenómeno en versiones sucesivas, porque no hay modo tradicional, seguro y constante, de acomodar la melodía al compás.

Esa misma, con dos frases también paralelas (con algún salto melódico por supresión de notas intermedias), adaptada a compás ternario y con acentos desconcertados por hallarse éstos en partes débiles del compás, incluso la cadencia, aparece con el título de *Jota aragonesa* (como las anteriores) en la colección de Arista.

Aquí ya podemos ver el grupeto rápido antecadencial.

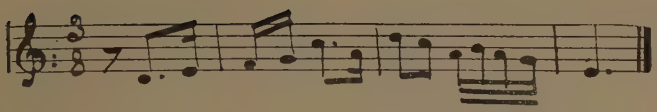
NÚM. 4.º



Una variante de las anteriores es la 5.ª de Blasco, en que se altera la duración de ciertas notas, se añade alguna, con salto de 4.ª en el centro de la melodía, y otra en el grupeto.

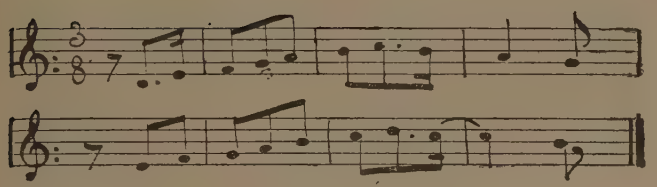
La cadencia de la segunda frase en esta versión, en vez de *fa* es *re*, equivalente armónico.

NÚM. 5.º



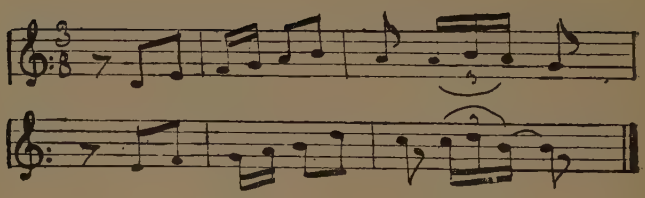
Ese cambio de las notas cadenciales, por equivalentes armónicos, se observa más decididamente en la siguiente versión (3.ª de Arenas): *sol*, en vez de *mi; si*, en vez de *fa*.

NÚM. 6.º



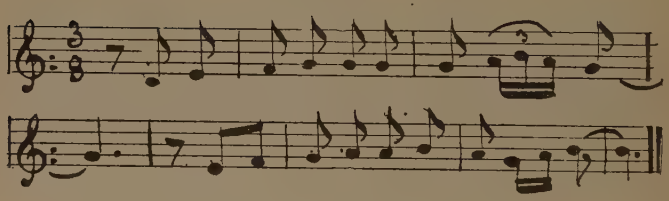
Disminuída en su ascensión la línea melódica por pérdida de una nota y alterada la duración de otras y con distinta adaptación al compás, aparece la versión de Blasco, titulada *Viva Aragón*, cantar núm. 1.º

NÚM. 7.º



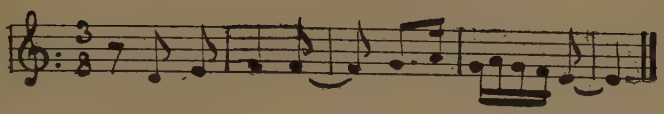
Iniciada la permutación de notas de equivalencia armónica en las cadencias *(sol,* en vez de *mi)* y la tendencia a simplificar la frase suprimiendo notas altas, se constituye la versión de Alvira, núm. 9.º, a la que denomina *Fiera de Fuentes*.

NÚM. 8.º

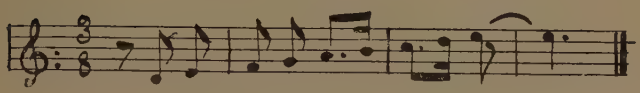


Permaneciendo la melodía en registro bajo, alguna vez mantiene la cadencia en *mi,* suprimidas las notas altas para acomodarse a voz de barítono. Número 17 de Alvira, a la que denomina *Batebancos*.

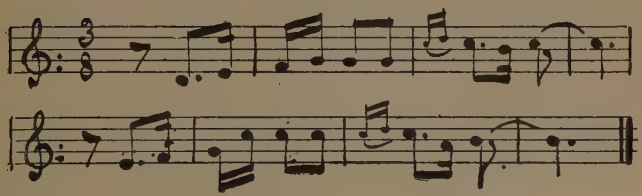
NÚM. 9.°



Pero si en lugar de ser barítono, el que canta tiene voz de tenor y quiere lucirla, en vez de bajar en la cadencia hacia el *mi* bajo, remontará al *mi* de la octava alta. Tal es la versión que nos da Pérez Soriano, canto 3.°

NÚM. 10

Y si la voz del ejecutante no consiente subir a registro tan elevado, se quedará en la tónica, equivalente armónico del *mi* de los dos anteriores. Tal es la versión de Blasco, núm. 15.

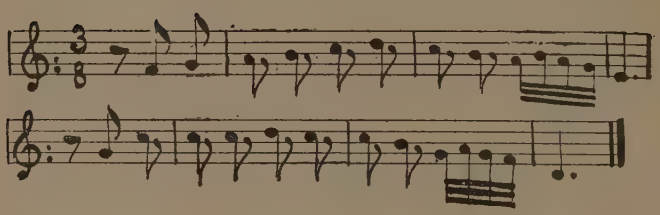
NÚM. 11



Se ve, pues, cómo los ejecutantes, según sus aptitudes, su instrucción o su gusto, van alterando la melodía: unas veces suprimiendo notas; otras, añadiendo o sustituyéndolas por equivalentes armónicos.

Estos nos pueden guiar para reconocer, como pertenecientes al mismo tipo melódico, otras variantes que, a primera vista, pudiéramos creer diferentes. Hasta ahora todas las que hemos visto comenzaban por *re*. Fijémonos en otras que comienzan por nota distinta, aunque equivalente. Como fruto del procedimiento paralelístico, partiendo de nota más alta y ascendiendo, cual si fuera en dúo de tercia, con relación a las versiones anteriores, hay otras del mismo tipo, v. gr., la de Alvira, núm. 1.º, a la que califica de *Aragonesa pura*.

NÚM. 12



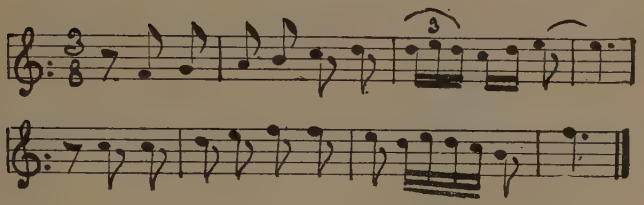
La cual, en vez de comenzar por *re*, comienza por *fa*, subiendo gradualmente y bajando al *mi*

mediante un grupeto rápido, ya más aumentado.

La segunda frase podría considerarse como formada de equivalentes armónicos de la paralelística de los anteriores; pero yo estoy inclinado a creer que es contaminación de otro tipo de jota, que después veremos (el tercer tipo: *La rabalera).*

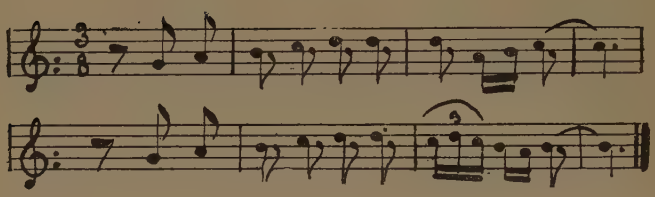
De la misma especie es la 4.ª de Alvira: pero en ésta, las cadencias, por acomodarse a voz de tenor, remontan a la octava alta. La califica de *Zaragozana pura.*

NÚM. 13



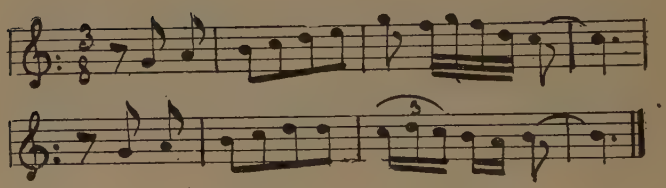
Observando y apreciando tales mudanzas y cambios en la misma melodía, no han de extrañar modificaciones que aparezcan en otras, en las cuales se hayan ido juntando alteraciones que en las anteriores se encuentran aisladas, v. gr., en el núm. 7.° de Alvira, la cual, en vez de comenzar en *fa,* comienza en *sol,* con cadencia en *do.* Se le llama la *Jota del albañil.*

NÚM. 14



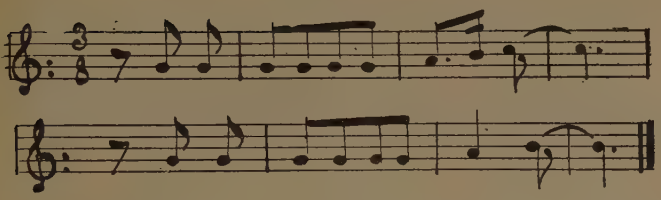
Una modificación pequeña de la anterior es la 6.ª de Alvira, que tiene en la primera frase una excursión melódica de virtuosismo a notas más altas, y de la que dice que es *Jota de Utebo*.

NÚM. 15



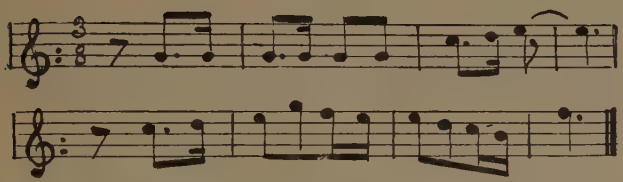
En oposición a ese virtuosismo, hay otras en que la simplificación a que tienden los artistas populares ha reducido extremadamente la melodía, v. gr., el núm. 19 de Alvira.

NÚM. 16



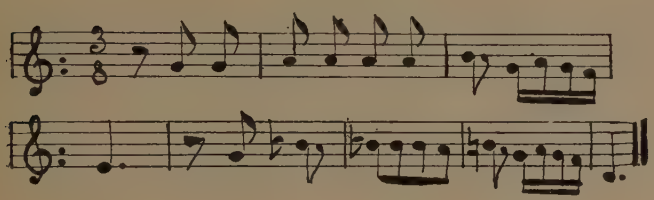
Y esa misma, en boca de un tenor que tiene ganas de chillar, se transporta a regiones bien altas. Tal es el núm. 2.° de Blasco.

NÚM. 17



De la misma especie de estas dos últimas, pero con cadencia en nota baja, es el núm. 2.° de Alvira, a la que califica de *Aragonesa pura*.

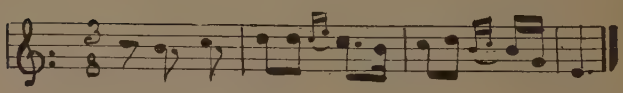
NÚM. 18



La cual tiene una alteración de sensible, cuya procedencia tal vez sea posible determinar por antecedentes antiguos [1].

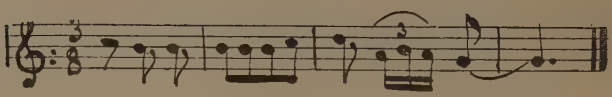
Como modificaciones de las anteriores simplificadas, sustituyendo unas notas por otras, es decir, repitiendo el *si*, o el *re*, en vez de *sol*, como equivalentes armónicos, se pueden citar en el número 3.° de Blasco.

NÚM. 19



El núm. 10 de Alvira, que es un arreglo del Sr. Lapuente.

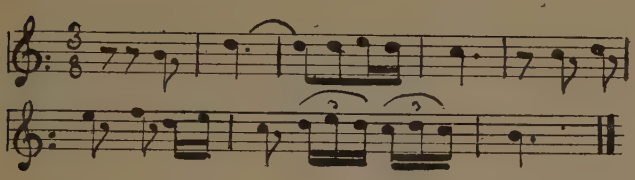
NÚM. 20



[1] Ese bemol en el *si* de la segunda frase, aparece también en la segunda frase del núm. 14 de la colección de Arenas *(Aragón, treinta cantos de jota)*. Y en la segunda frase de algunas malagueñas y aun sevillanas, v. gr., *Malagueña brillante*, por Francisco Herrera Guerrero, *Album de la Ilustración Musical*, año IX, núm. 193.

Y el núm. 11 de Alvira, a la que titula *Fiera del «ay» de Fuentes.*

NÚM. 21



Explicables todos conforme a las observaciones preliminares, pues se repiten los mismos fenómenos.

Por todas las anteriores versiones[1], se evidencia que la melodía de este primer tipo de jota ha ido sufriendo transformaciones, hasta el punto que, si se compara la última versión con la primera, seguramente las juzgaríamos muy distintas, como si ninguna relación tuvieran entre sí, cual si fueran fruto de varia y aun original inspiración; es decir, que al tratar de repetir la misma melodía, se han originado, por modificaciones insignificantes, otras que parecen de distinta familia, cuando no hay más que la diferencia de edad, por decirlo así. Si el retrato de un niño de teta se le compara con el

1 Otras muchas no las he incluído porque son repeticiones o melodías casi idénticas a las citadas, con diferencias levísimas.

del mismo individuo a los ochenta años, muy pocos serían capaces de percibir la identidad, si de antemano no se les dijera que son del mismo individuo.

¡Cuántas veces no se habrá atribuído a genial inspiración una repetición diferenciada de una melodía!

La multitud de las versiones y de las variantes introducidas en ese tipo, nos inducen a creer que esta melodía es la más usada de la jota aragonesa. Podríamos llamarla clásica por su popularidad.

Hay otras. Una de ellas es la que denominaremos

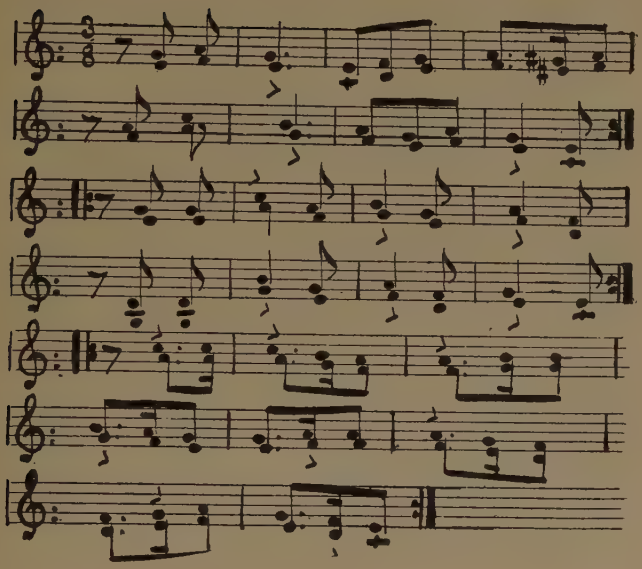
Segundo tipo:

Este aparece en la *Jota de los quintos*, de la colección *Flores de España*, especialmente en la tercera y cuarta frase [1].

[1] Incluyo toda la melodía, porque habremos de citar la primera y tercera parte en textos posteriores. Al presente nos interesan especialmente la tercera y cuarta frase melódica, que forman realmente ellas solas el segundo tipo. La quinta y sexta frase son imitaciones paralelísticas de la alternativa armónica tópico de la jota.

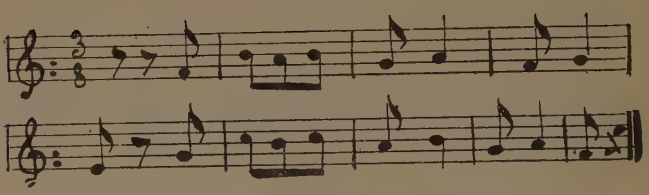
Adviértase que en estas últimas se acentúan notas que se hallan en el punto más débil del compás, por no encajar éste bien con el ritmo.

NÚM. 22



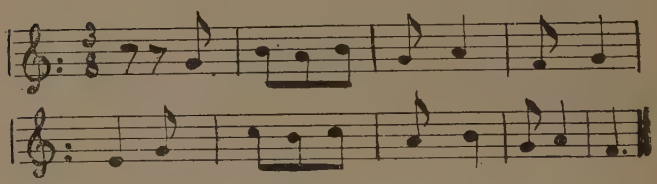
En otras versiones, esas tercera y cuarta frases aparecen como melodía única o principal, y con levísima alteración, por el cambio de la alternativa de las cadencias. Tales son el núm. 2.° de Arenas (el cual trae otra similar en el núm. 25),

NÚM. 23



y el canto tercero de Gonzalo.

NÚM. 24

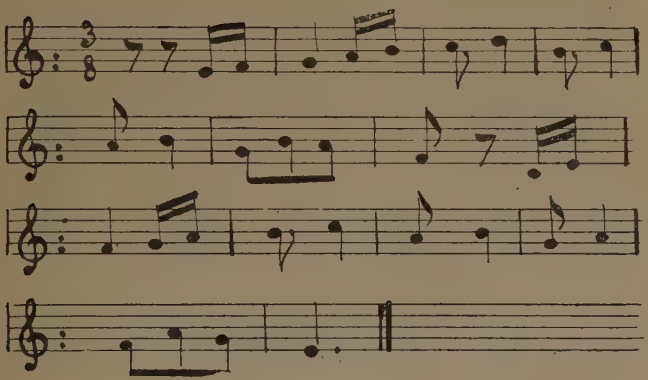


En todas ellas se observan miembros paralelísticos, lo cual indica que ha habido composición o recomposición moderna de alguna frase.

Este segundo tipo, a juzgar por las versiones publicadas, ha sufrido menos transformaciones que el primero, sin duda por el menor uso en Aragón. No aparecen grandes variantes de la misma, si no es por contaminación con la del primer tipo; es decir, que los ejecutantes, al cantar la melodía de este segundo tipo, han introducido en él algunos elementos del primero, como si les pare-

ciera que no debe considerarse jota verdadera si no se le pone alguna característica del primer tipo. Véase el núm. 18 de Arenas.

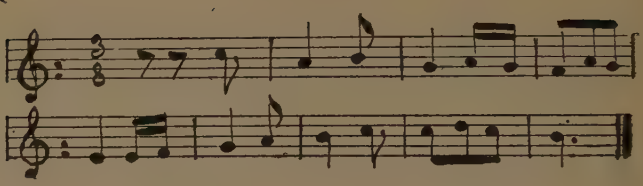
NÚM. 25



En el cual las dos frases melódicas comienzan conforme al primer tipo, por *mi* o por *re* bajo, subiendo gradualmente y, al llegar a la nota más alta, descienden siguiendo la línea melódica del segundo tipo.

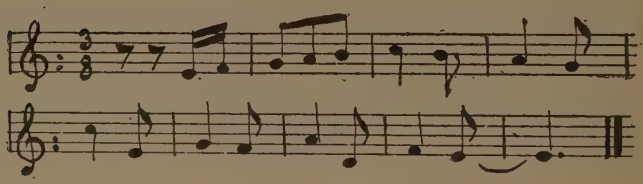
La 4.ª de Arenas se forma con una frase de cada tipo, a saber: comienza la primera frase imitando la del segundo tipo, y la segunda frase es la del tipo primero.

NÚM. 26



Y, a la inversa, en la 6.ª de Arenas la primera frase es del primer tipo y la segunda del segundo tipo.

NÚM. 27

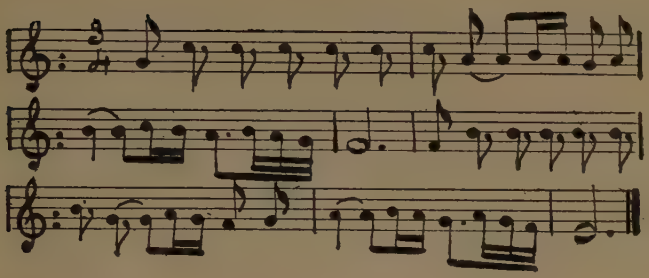


Ese contagio nos está evidenciando la popularidad de ambas melodías, aunque el mayor uso ha debido tenerlo, por las señas, el tipo primero.

Tercer tipo:

Otro tipo de canto, a mi modo de ver, distinto de los dos anteriores, es la melodía de la jota titulada *La rabalera*. (Doy la versión que me ha proporcionado el distinguido folklorista D. Eduardo Torner.)

Núm. 28



Es quizá el tipo de jota menos popular actualmente, a juzgar por los indicios siguientes: En las colecciones últimamente publicadas no aparece, y en las versiones que he oído o visto se notan alteraciones que proceden, no de cantores populares, sino de profesionales o virtuosos con floreos cadenciales que alargan desaforadamente la melodía: se le han añadido por contagio con el tipo primero vegetaciones cadenciales en las dos frases que acaban en *fa* y en *mi*, respectivamente: *si la sol fa*, en la primera frase; *la sol fa mi*, en la segunda [1].

Sin embargo, alguna popularidad ha debido te-

[1] Con sólo contar el número de las notas que constituyen las frases, salta a la vista que ha debido haber adición desaforada de las mismas. Las frases de casi todos los cantos anteriores tenían de ocho a diez notas. Las de éste tienen veinte, número evidentemente exagerado.

ner cuando se ha conservado en los valles pirenaicos, como en la jota de Ansó, cuya letra comienza:

No son sólo los de Ansó
los que pasan la canal.

Y además ha contagiado algunas versiones del primer tipo, con su tópico inicial, v. gr., la segunda frase del núm. 12 antecitado.

Como todos los otros tipos, tiene frases paralelísticas que, según hemos dicho, suponen recomposición moderna. Ninguno de ellos, pues, se ha librado de alteraciones introducidas por los ejecutantes modernos. Si por esto sólo se hubiese de juzgar, la música de la jota habría de considerarse como moderna. Es natural: los ejecutantes modernos modernizan los cantos. ¿Hasta qué punto ha sucedido eso? Lo llegaremos a saber si acertamos a encontrar los tipos históricos o anteriores de donde derivan.

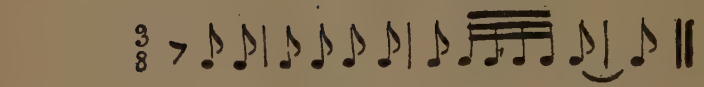
VIII

OBSERVACIONES SOBRE LOS ANTERIORES TIPOS

Tal como ha quedado la melodía del primer tipo en la colección más genuina aragonesa, que es la que Alvira publicó del repertorio de Lapuente, está constituída por dos frases musicales compuestas de siete, ocho o más notas, casi todas de igual valor: corcheas, con ascenso gradual, partiendo del segundo o tercer grado *(re, mi);* nota alta (tónica, sensible, o equivalente armónica) un poco sostenida; y descenso rápido mediante grupeto que acaba en *re* o en *mi,* según alternativa armónica; y la penúltima frase en *ja,* para resolver en la última en *mi*.

El esquema temporal de la melodía, en la mayor parte de las versiones, se reduce a éste:

Núm. 29



El compás a que generalmente se le ha sujetado es el de $^3/_8$; pero nótese que en el segundo compás se han tenido que poner *cuatro corcheas,* que casan con el binario y no se avienen bien con el ritmo ternario; y la cadencia se verifica en tiempo que, dentro del compás, ha de ser débil, fenómeno que tampoco se acomoda al ritmo que se supone que actualmente tiene la jota.

Ya vimos, por otra parte, en las primeras versiones con cuánta indecisión se hacía la adaptación rítmica al compás. Se ofrecen, por lo menos, serias dudas acerca del ritmo que primitivamente pudo tener. Lo del ritmo ternario no es dogma inconcuso. Podía ser hábito adquirido modernamente.

Examinando la disposición de las frases melódicas, se nota que en la mayor parte de las versiones, especialmente las de la colección de Alvira, alternan las dos frases que la constituyen, dando por resultado una estructura bastante fija, *abababa,* puesto que las versiones en que se altera esa disposición son las menos y entre éstas no se per-

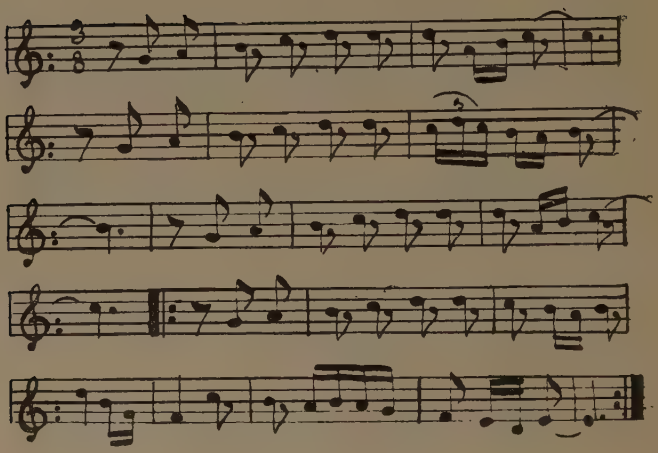
cibe tipo normal alguno: son puras derivaciones del tipo regular *abababa*.

Esas alteraciones de la estructura *abababa*, a mi parecer, se explican por los cambios interiores que la melodía ha ido sufriendo. Los ejecutantes, al cambiar las notas cadenciales de las frases primeras, lo han hecho por equivalentes armónicos, v. gr., *do* alto o *sol* en vez de *mi* bajo, las cuales notas, efectivamente, son de equivalencia armónica, pero no tienen equivalencia *cadencial:* un *do* alto, o un *sol*, no tienen, digámoslo así, la fuerza cadencial del *mi*, que es la cadencia habitual de la jota aragonesa; por tanto, las frases finales, si se quiere que produzcan la impresión de la tradicional cadencia, no deben ser mera repetición de las primeras ya cambiadas, sino que deben conservar las cadencias habituales de *fa* y *mi*.

Esas alteraciones, por otra parte, sirven para que el virtuoso se luzca, dando variedad a un canto que es algo monótono, si se conserva dentro de su sencilla pauta tradicional.

Convendrá, para mayor claridad, poner un ejemplo:

Núm. 30



De repetir, para final, la primera frase que acaba en tónica alta, no se produce la impresión de cadencia; por consiguiente, las frases finales tendrán que diferenciarse de las primeras por conservar la obligada y tradicional cadencia.

Y todo esto confirma que la forma clásica debe ser *abababa,* mientras las otras han de ser modernas, tanto más, cuanto más alteren el tipo normal.

Hay alguna que se ha alterado por haberse incluído en el canto alguna parte de lo que ejecutan los instrumentos. Figurémonos que un cantor solitario quiera remedar lo que tocan los instrumentos, para dar impresión total de la música: simulará con la boca lo que aquéllos han de ejecutar.

Véase la última parte de la jota de Franco Oliván, de la colección de Alvira, en la que se sustituye la parte instrumental con melodía a la que se aplica una palabra onomatopéyica, *cli, cli*.

La adaptación de la letra sugiere que la forma de los versos que ahora se le aplican no corresponde con la estructura musical: la música suele tener seis o siete frases; el verso, sólo cuatro. ¿Cómo se les adapta? Por artificio poco técnico: se comienza por el segundo verso de la cuarteta; luego toda la cuarteta, y al fin se repite el primer verso. Eso denuncia falta de regular adaptación. Y como la cuarteta es de mucho uso actual, hay que sospechar que la estrofa musical es más antigua que la de la letra actual; por consiguiente, la estructura de la pieza musical ha debido conservar su forma arcaica [1].

Todos los tres tipos de cantos de jota, aunque tienen sus diferencias en la línea melódica, coinciden en caracteres armónicos comunes:

1.° Estar en tono mayor.

2.° Persistente alternativa armónica de tónica y dominante, lo cual trae por consecuencia que las frases comiencen por nota de un acorde y

[1] Recuérdese lo que dijimos en *Disertaciones y Opúsculos*, «De música y métrica gallegas», tomo II, págs. 89 y sigs., respecto a la adaptación de letra y música.

acaben en la de otro (si comienza en *re* u otra nota de acorde de dominante, acabará en *mi* u otra de acorde de tónica, y viceversa).

En esa alternativa se observa una constancia notable, a pesar de todas las mudanzas sufridas por simplificación, amplificación, hibridación o contagio, etc. El encadenamiento armónico viene a ser, como neuroesqueleto, la parte más consistente del organismo musical.

IX

LO QUE EJECUTAN LOS INSTRUMENTOS

A esas melodías hemos dicho que suelen preceder y seguir un preludio y un postludio instrumental. ¿Qué música ejecutan los instrumentos?

Siendo el preludio evidente preparación para el canto, ha de suponerse que se relacione con él, sobre todo si el cantor es popular, al que es conveniente indicarle el tono, el ritmo y aun recordarle o insinuarle el tema.

A primera vista se destaca un hecho muy característico: el que los instrumentos se sujeten a una pauta armónica, rígida, invariable: cuatro compases de acorde de tónica, seguidos de cuatro de acorde de dominante, repitiéndose la combinación indefinidamente. Esta cuadratura debe ser molde formado a imitación de las alternativas armónicas de las canciones.

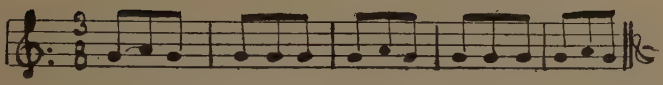
Como esta parte instrumental está a cargo de

los músicos que manejan los instrumentos y llegan algunos a ser algo profesionales, se observan en ella los efectos del virtuosismo, de querer lucir la habilidad y destreza, improvisando libremente variaciones instrumentales, en que se acude al socorrido método paralelístico de repetir frase con distintas notas, progresiones, escalas, etc.; hojarasca barroca en que es difícil distinguir una melodía clara, sobre todo si tras cada copla van cambiando las variaciones, bien que siempre dentro de la pauta tonal y armónica a que hemos hecho referencia.

Obsérvase, sin embargo, que muchas veces no son más que imitaciones estilizadas o floreadas del mismo canto, paráfrasis sobre el tema, o ejercicios en que se sustituye con rápidos melismas la sencilla alternativa armónica del acompañamiento. Otras veces se vislumbra que los profesionales del acompañar conservan temas que en otro tiempo pudieron cantarse en la jota en forma coral, es decir, que ejecutan los temas con que el coro en otra edad contestaba al solista, oficio que los instrumentos desempeñan sobre todo en el postludio. De todas maneras, no sé si será fácil acertar en estos precedentes, porque la lujuria de las vegetaciones con que se los ha envuelto no permite distinguirlos con mucha claridad. Ya los iremos mencionando.

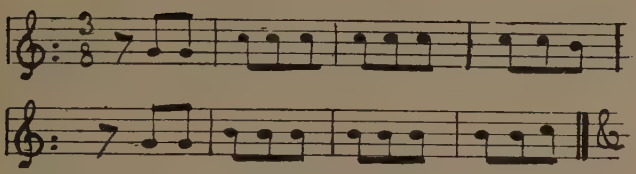
Comencemos presentando espécimen de combinaciones monótonas, que reflejan la silueta del acompañar; son las que pone Blasco en los números 8.º y 9.º: una esquemática insinuación del acompañamiento.

NÚM. 31



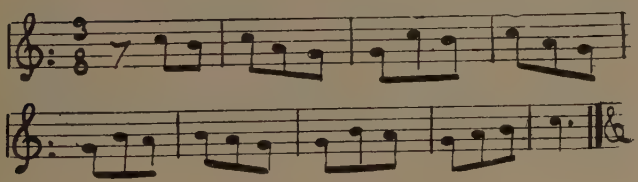
Otra estilización del tema cantado

NÚM. 32



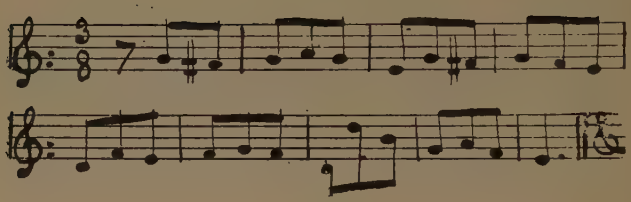
o el núm. 7.º, donde ya varían

NÚM. 33



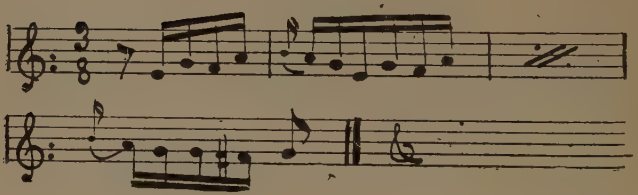
o ésta de la colección de Alvira.

NÚM. 34

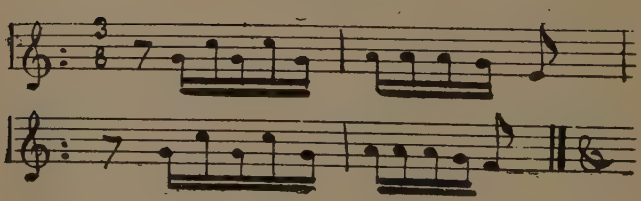


De imitación de melodías que tal vez se hayan cantado en otra edad y ahora se conservan en los instrumentos, me parecen éstas de Blasco:

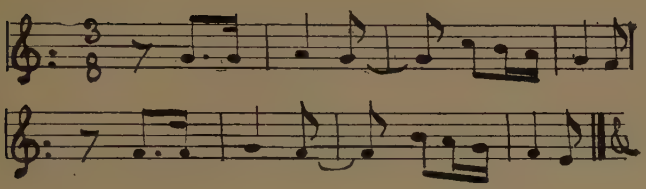
NÚM. 35



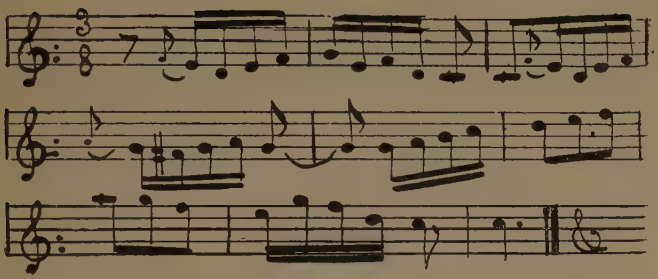
NÚM. 36



NÚM. 37



NÚM. 38



y otras semejantes.

X

CANTO DE JOTA INTRODUCIDO MODERNAMENTE

Hasta aquí los cantos y preludios y postludios instrumentales de la que hemos considerado jota clásica aragonesa. Pero no debemos pasar en silencio un cuarto tipo de canto que se ha popularizado bastante en los últimos tiempos, en Aragón, por influencia moderna de la música andaluza: es la jota que llaman de Aben Jot [1].

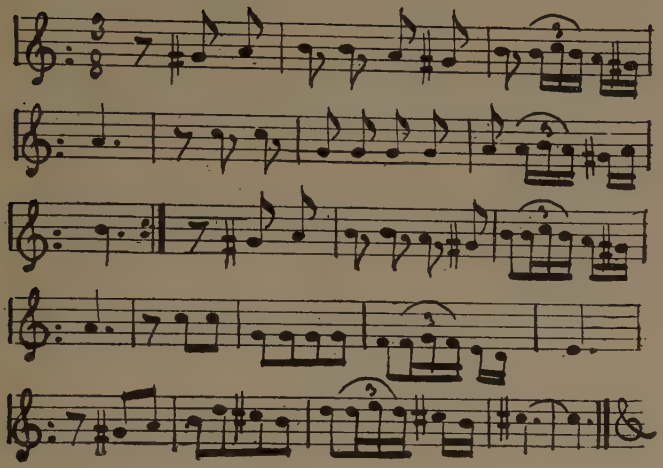
Téngola por una superchería, inventada para introducir, como de jota, una melodía que no es de tal, y que ha servido de fundamento para apoyar una teoría acerca del origen histórico y etimológico de la jota, según hemos dicho anteriormente.

Veamos el procedimiento empleado para intro-

[1] Se la ha incluído en la gran colección de Alvira (página 12) como jota aragonesa, y en tal concepto ha sido imitada en *La Dolores*, por el maestro Bretón.

ducir subrepticiamente en los cantos de jota una melodía genuinamente andaluza.

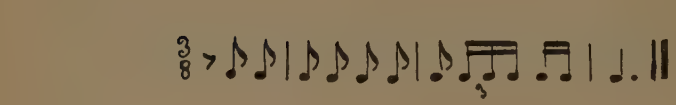
NÚM. 39



Si a este canto en modo menor le precediera un preludio instrumental adecuado en el mismo modo, cual parece corresponderle, nadie le hubiera motejado de jota; pero si se oye rasguear a los instrumentos un preludio de jota en modo mayor, y al final del canto, mediante un truco de modulación a mayor, vuelve a oírse un postludio en este tono, ya se le ha envuelto en un manto o disfraz de jota, aunque debiera chocar la falta de concordancia tonal. Pero si además se ha tenido

cuidado de moldear ese canto andaluz, conforme a la distribución de notas que es casi normal en la jota aragonesa, a saber,

NÚM. 40



el disfraz le envuelve y le cubre. Y si se oye a éstas en sucesión gradual ascendente, con algún grupeto rápido ante cadencia, alternativas cadenciales de tónica y segunda, estructura de *abab*, etc., y al fin, en vez de parar en tónica, que es de ley en toda pieza musical moderna, o en quinta del modo menor, que es costumbre andaluza, se le añade artificiosamente una frase final que vaya a modo mayor[1] a enlazar con el postludio, el disfraz es casi completo: es difícil sustraerse a esa impresión total.

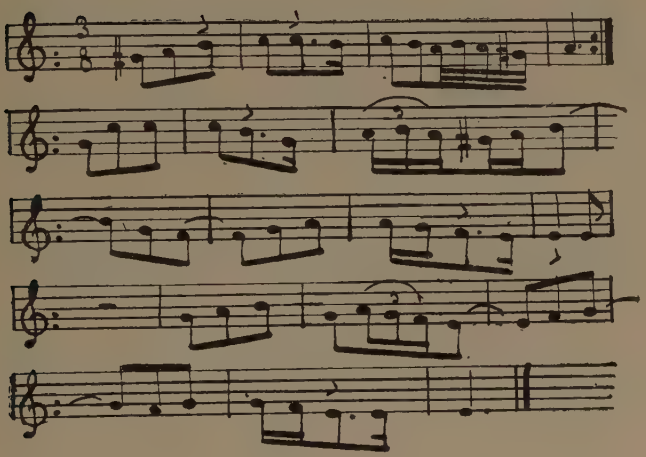
Ese moderno contagio de andalucismo, no lo ha sufrido únicamente la jota aragonesa, sino también otras canciones del Norte, v. gr., la muñeira; y nadie ha protestado.

Ahora bien, ¿en qué canciones andaluzas se

[1] Esta modulación del modo menor al mayor es frecuente en música erudita; pero es rara y algo postiza en la popular.

inspiró el compositor? ¿Cuál es el precedente? Yo creo que se encuentra en la misma clase de canciones que influyeron en la muñeira y en la *Molinera* castellana, a saber, en las soleares andaluzas. Y si se quisiera señalar determinadamente un tipo concreto, entre los usados actualmente en Andalucía, que se parezca a este de Aben Jot, y, sobre todo, a la de *La Dolores*, de Bretón, que la imitó, yo indicaría la soleá incluída en la colección de *Flores de España* con el título de *Soleá gitana*.

NÚM. 41



XI

LA JOTA EN ANDALUCIA

Ese contagio andaluz de la jota aragonesa con el mismo expediente para disfrazarla, no es método nuevo; antes de introducir una melodía andaluza en Aragón, habían disfrazado ya a la jota en Andalucía en tal forma, que casi nadie la reconoce: sólo algunos técnicos se han parado a mirarla, sospechando que podía ser de la familia de la jota. Me refiero a las jotas que en Andalucía se cantan con el apellido de las ciudades andaluzas, malagueñas, granadinas y rondeñas, pertenecientes a la familia del fandango [1].

¡Cómo!, dirá el lector, ¿la malagueña es una jota?

[1] Ocón, Raoul Laparra, Mitjana, Pedrell y muchos otros afirman el parentesco del fandango con malagueñas, rondeñas, murcianas, etc. Véase en la *Enciclopedia de Lavignac*, tomo de «España», págs. 2.335-2.396.

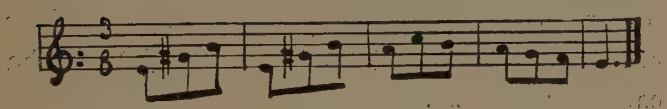
No hay que sorprenderse. Recordemos que el mismo maestro Bretón percibió el olor del disfraz al considerar casi probable que la jota fuese una *consecuencia* del fandango.

Y creo que podremos estar conformes en cuanto comencemos a descubrir el disfraz andaluz con que se ha cubierto a la jota, al despojarla de los perifollos con que la han envuelto.

La malagueña no es más que una jota disfrazada; y para el disfraz se apeló, como hemos dicho, al mismísimo expediente con que se procedió en la de Aben Jot, pero invirtiendo, claro es, la combinación: la de Aben Jot es una maja andaluza disfrazada de baturra; la malagueña es una baturra disfrazada de maja andaluza.

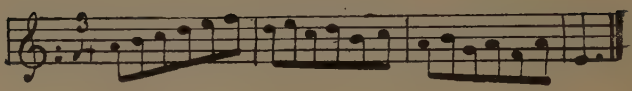
Si a una canción de jota en modo mayor, en vez de ponerle un preludio en modo mayor, cual corresponde a su consonancia tonal y armónica, se le pone un preludio en modo menor, de los corrientes entre músicos andaluces, arpegiando como en éste

Núm. 42



o escalando

NÚM. 43



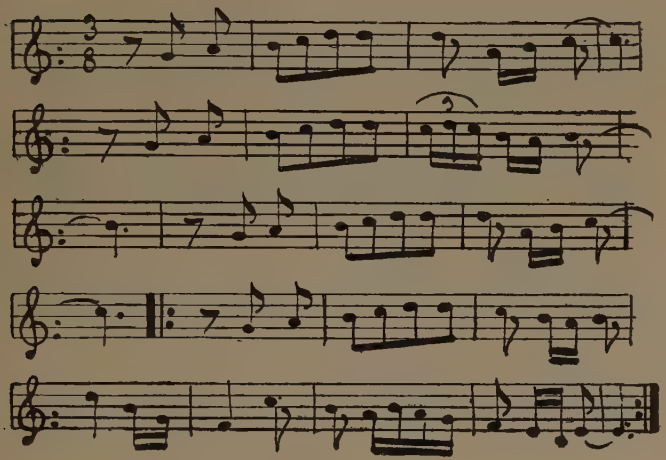
ya recibe el oyente la impresión de que luego ha de venir un canto de los regionales de Andalucía.

Como ese preludio en modo menor acaba en acorde de quinta, se hace comenzar el canto de jota con nota de acorde de quinta, para enlazar con el preludio; y una vez dentro de esa frase, puede modularse al modo mayor en que está el canto de jota. Y para que la sensación sea más completa, esa primera frase acabará en la tónica del mayor. A ella seguirán otras frases, a su semejanza, por método paralelístico, en que se vaya cambiando las cadencias en el mismo modo mayor; pero al fin, para enlazar el canto, que está en mayor, con el postludio, el cual, para tener carácter andaluz, ha de estar en menor, se le añade al primero un miembro melódico, hecho adrede para ese enlace, aunque se quiebre la estructura de la melodía principal, aunque se riña con toda ley de cadencia (como laña postiza para justificar el tono del postludio). Hete aquí la jota hecha canción andaluza.

Para que se note práctica e intuitivamente la identidad del tema de jota y malagueña y el con-

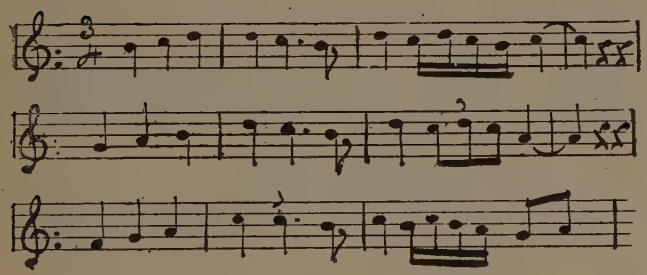
junto de los artificios empleados en el disfraz, basta poner enfrente la jota llamada del *Albañil*

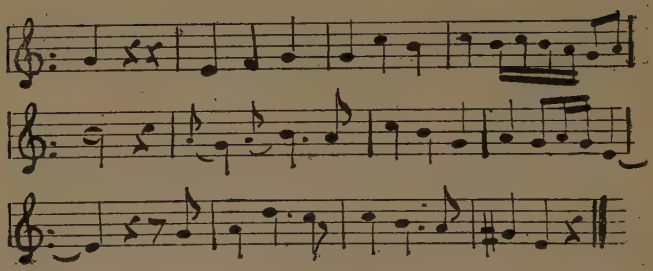
NÚM. 44



con la malagueña de *Flores de España*, pág. 67.

NÚM. 45





La frase última de la malagueña está denunciando ella sola lo postizo de la recomposición. El canto, que es elemento principal, queda colgado en el aire, sin cadencia alguna, como ánima en pena, sólo por encajar su melodía con el postludio.

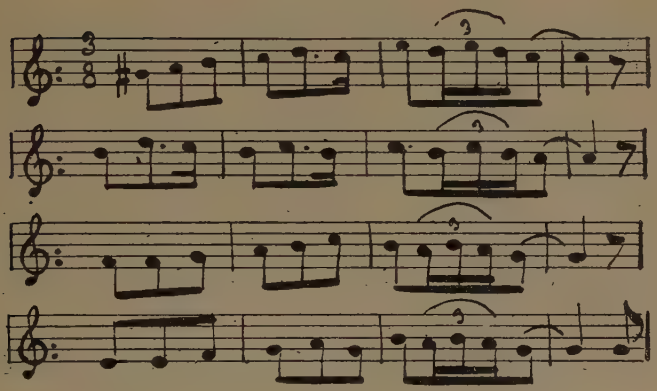
El abuso del paralelismo, evidente en los comienzos de todas las frases de la malagueña, denuncia el manoseo de recomposiciones modernas. A pesar de esto y de las diferencias introducidas por la necesidad de acomodar el canto al preludio y al postludio, se percibe claramente la semejanza o identidad. Hasta el procedimiento de adaptar la cuarteta de la letra a las siete frases melódicas, tiene el mismo carácter infantil, con la diferencia, en favor de la aragonesa, de que es más infantil el acomodamiento andaluz. En esta malagueña se canta tres veces el primer verso: dos al principio, una al fin.

La malagueña, como hemos dicho, no está

sola. Tiene numerosa parentela, varias hermanas: la granadina, la rondeña; en una palabra, todas las del género fandango, el cual, se puede decir, es el padre de toda la familia [1]. Todas tienen un preludio instrumental semejante en modo menor, con los mismos o similares arpegios y escalas. El canto está en modo mayor, con la misma arquitectura técnica y con el último miembro de modulación para enlazar con el postludio, etc.

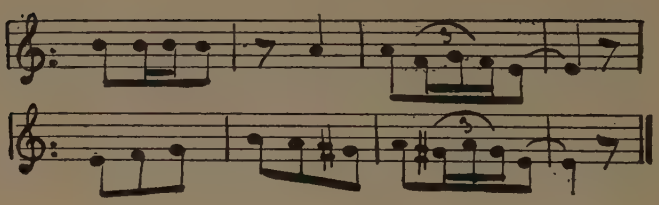
Véase la granadina de *Flores de España*

NÚM. 46

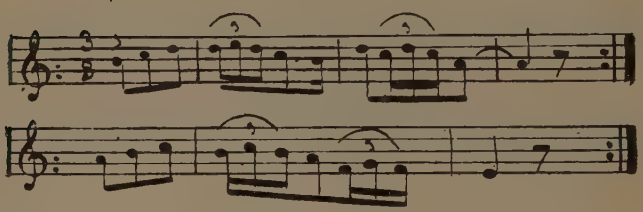


1 Dice Rafael Mitjana *(Histoire de la musique, Enciclopedia de Lavignac*, tomo de «España y Portugal», pág. 2.335): «*Fandango,* danza antigua, origen de malagueñas, rondeñas, granadinas, murcianas y otras variedades de canciones puramente locales.»

Raoul Laparra (pág. 2.396 de ídem) repite lo mismo que Mitjana. Y ambos copiaron lo que dijo Eduardo Ocón en sus *Cantos andaluces.*



y una rondeña de la misma colección.

NÚM. 47

Apenas se diferencian en el matiz, más o menos exagerado, de andalucismo. En la granadina, el modo menor penetra en la primera frase, comenzando por la sensible del mayor; y en la rondeña se mete en el primer miembro con cadencia en *la*, que en otras aparece en el segundo miembro. Y es, la dicha cadencia, como veremos más adelante, tópico de jota arcaica: en Aragón únicamente se ha conservado de modo expreso en el núm. 18 de la colección de Alvira; un poco veladamente (por el añadido de cadencia) en la *rabalera* y la de Ansó.

Así como las malagueñas, granadinas, etc. (que

componen el grupo del fandango), representan el primer tipo de jota aragonesa, las sevillanas son variante melismática del segundo, como veremos más adelante. En las sevillanas se ha conservado el modo mayor con más firmeza: sólo algunas versiones se han impregnado de frases en menor.

Que el fandango tiene relaciones íntimas con la jota, lo han percibido bastantes técnicos, aparte de Bretón. Raoul Laparra [1] dice: «El fandango, excesivamente difundido hoy en provincias vascas, no es más que un hermano de la jota, de la que difiere por pequeñísimos detalles de estilo.» (Y lo dice después de publicar un fandango cuyo preludio en modo menor es enteramente andaluz.) En esto sigue a Larramendi y Gascue, que buscaban filiación del fandango vasco en la jota, porque les repugnaba sin duda confesar que lo vasco tuviese origen andaluz [2].

Otro técnico que ha estudiado con cariño estas materias, D. Eduardo López Chavarri, en su *Música popular española*, pág. 112, expone su opinión de que la jota salmantina parece fandango castellano.

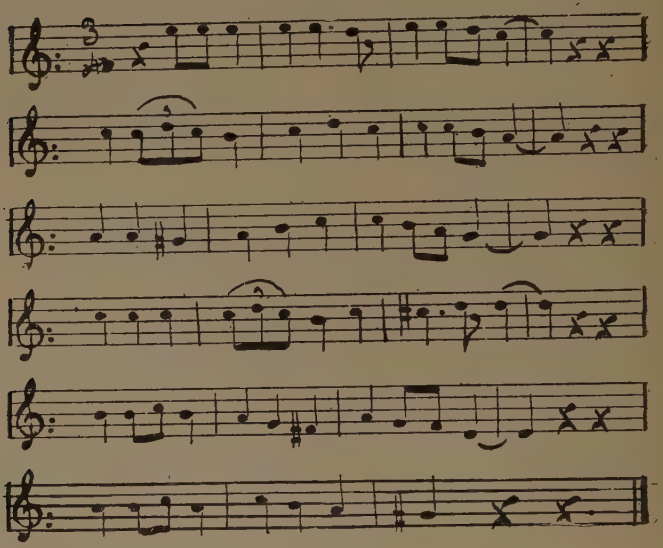
Pondremos un ejemplo de fandango andaluz,

1 En su obra *La musique et la danse populaire en Espagne*, *Enciclopedia de Lavignac*, pág. 2.357.

2 Véase *Orígenes de la música popular vascongada*, de Gascue, págs. 7 y 8.

para que se vea su construcción, idéntica a la de malagueña, granadina, etc.

NÚM. 48



Después de este análisis comparativo creo que se comprenderá por qué el maestro Bretón y otros musicólogos han andado indecisos respecto al fandango y la jota y que se hayan hecho interiormente esta pregunta: ¿Será el fandango una jota, o la jota derivará del fandango? El maestro Bretón, al decir que la jota es una *consecuencia* del fandango, parece insinuar que éste es el padre y la jota es la hija. Pero, a mi modo de ver, los indicios técnicos son

bastante claros y probatorios: el fandango procede de la jota, y no a la inversa [1].

La jota de Aragón conserva construcción y caracteres clásicos: el tono, la línea melódica, la alternativa armónica, etc., mientras el fandango actual es una hibridación de elementos distintos. Todo por el prurito que han sentido los *cantaores* andaluces de vincular el carácter de la música andaluza en el modo menor, y, sobre todo, en algunos tópicos, que los profesionales propenden a ejecutar en la mayor parte de los cantos andaluces para darles su peculiar colorido.

Con ese carácter regional andaluz y por el prestigio de las canciones andaluzas, las malagueñas y el fandango se han popularizado en muchas provincias de España, especialmente en aquellas más próximas y emparentadas artísticamente con Andalucía, v. gr., Murcia.

[1] Seguramente, el nombre de fandango será más antiguo. Es posible que con ese nombre se conociera también en otro tiempo lo que ahora se llama jota. Los documentos históricos quizá resuelvan algún día esta cuestión. Don Julio Gómez o don José Subirá, dedicados actualmente a los estudios históricos de nuestra música, nos lo podrán tal vez decir. En el siglo XVIII coincidían la jota y el fandango en el ritmo ternario (véase *Reglas y Advertencias para tañer la guitarra,* de Pablo Minguet e Irol; Madrid, 1774); pero se diferenciaban en la tonalidad: el fandango tenía ya frases en modo menor (véase el *Tratado de bandurria,* del mismo autor).

Allí, según Inzenga, en sus *Cantos de Murcia,* todo baile termina de rigor con la malagueña (página 54), que es la pieza obligada para las rondas, etc. Y las malagueñas que se ejecutan en Murcia, a juzgar por las que incluye D. Julián Calvo, organista de la Catedral, en su obra *Alegrías y tristezas,* colección de cantos populares de Murcia (págs. 7, 8 y 9), todas tienen el preludio mismo y la similar canción de las andaluzas (aunque al autor le parezcan distintas por ser *murcianas).*

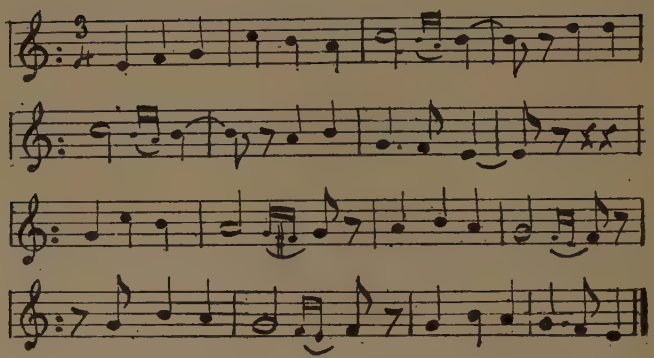
XII

LA JOTA EN LAS REGIONES DEL NORTE

En las provincias del Norte de España la jota se ha sustraído bastante a esas influencias andaluzas, puesto que conserva su entera tonalidad mayor, hasta el punto que los folkloristas castellanos entendidos llegan a negarle a Aragón la regionalidad de su jota, porque, según dice Olmeda *(Folklore,* pág. 123), en toda España se encuentran muchísimos ejemplares de esa especie.

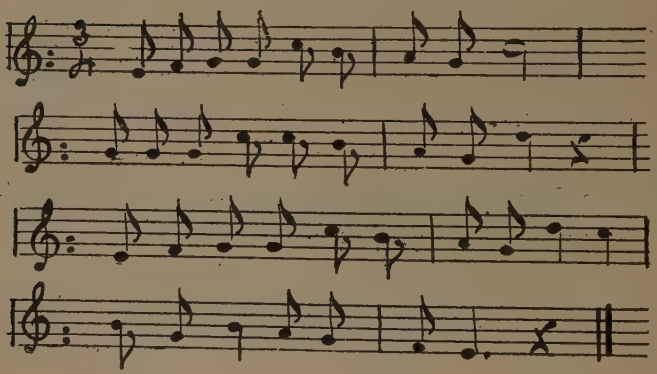
Pero ha de observarse que los folkloristas castellanos unas veces llaman a las melodías de jota con este mismo nombre, reconociendo la identidad, v. gr., en esta jota de Salamanca, a la que el autor del *Cancionero Salmantino*, Sr. Ledesma, llama *Jota de Carnaval* (sección 2.ª, primer grupo: jotas, núm. 6, pág. 88):

NÚM. 49



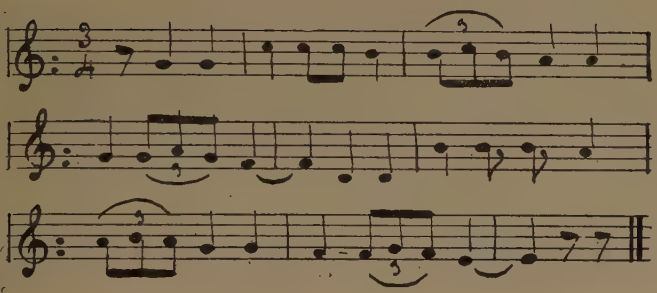
Pero otras veces, a cantos que evidentemente son de jota, les aplican otro nombre. El mismo Sr. Olmeda, que confiesa omitir en su colección los cantos de jota, incluye el siguiente, al que titula *Canción de Ronda (Folklore de Burgos,* pág. 32).

NÚM. 50



Lo mismo ocurre en Santander. El Sr. Calleja, en su obra *Cantos de la Montaña,* pág. 59, da, como tonada de ronda, la siguiente melodía, que evidentemente es de jota. La única novedad que ofrece es la de repetir las notas.

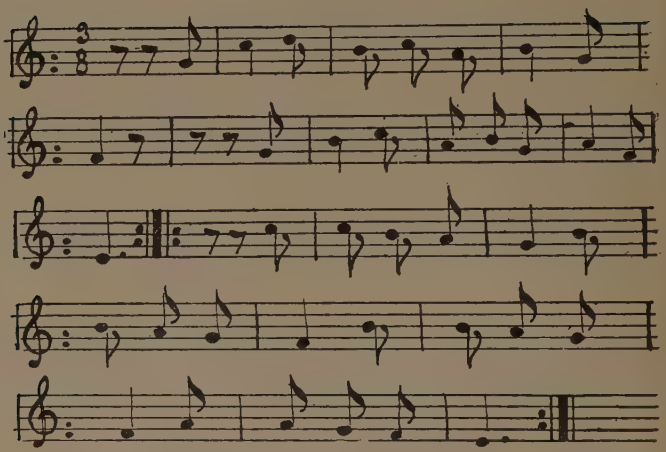
NÚM. 51



Y como ésta otras muchas, cuya enumeración se haría interminable, v. gr., los núms. 17, 26 y 29 de la misma colección.

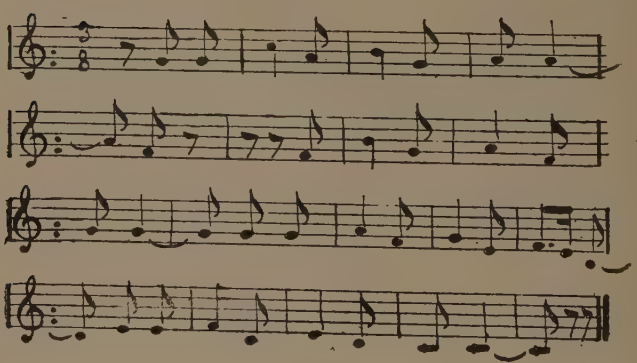
La mayoría de las anteriormente citadas derivan bastante claramente del primer tipo de la jota aragonesa. Las hay también del segundo y del tercero, como se ven en la gran colección de don Eduardo Torner, *Cancionero asturiano,* donde se halla ésta con la denominación de *rueda.*

NÚM. 52



Véase también en esta misma colección de Torner otra melodía de jota bastante pura, con prolongaciones paralelísticas al fin.

NÚM. 53



He querido transcribir esta melodía asturiana del tipo segundo de jota aragonesa, para que se vea cómo, por influencia musical moderna, ha venido un canto de jota a tener cadencia en tónica, en vez de la tercera. Por virtud de este ejemplo no nos extrañará encontrar esa cadencia en versiones de otro país, v. gr., Portugal, Sicilia, etc.

XIII

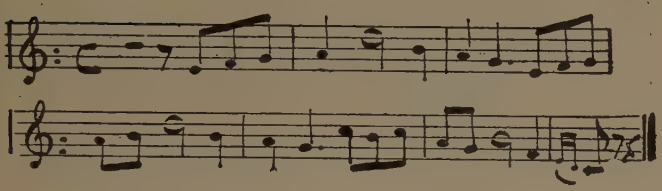
LA JOTA EN PORTUGAL[1] Y OTRAS PARTES

En esta nación es popularísima una especie de música, a la que llaman *chulas*, de contextura semejante a la jota, con su preludio instrumental, su postludio, su baile, en que un individuo se pone enfrente de otro con los brazos levantados, dando chasquidos con los dedos, alejándose y aproximándose y girando siempre en círculo. A estas *chulas*, el editor del gran *Cancioneiro de musicas populares*, Cesar das Neves, las reconoce como el tipo clásico de la música popular portuguesa, sobre todo en las provincias del Norte.

[1] No he querido tratar de la influencia de la jota por medio del fandango en el Brasil, por no entrar en discusiones acerca del origen del *lundu*. Los brasileños gustan, por lo visto, de aceptar el origen africano de sus cantos, por considerar tal vez como más noble esa ascendencia que la peninsular. (Véase *A Musica no Brasil*, por Mello, págs. 31 y 32.)

He aquí un ejemplar de *chula*, titulada *Chula de Amarante* (t. I, pág. 61 del *Cancioneiro*):

NÚM. 54

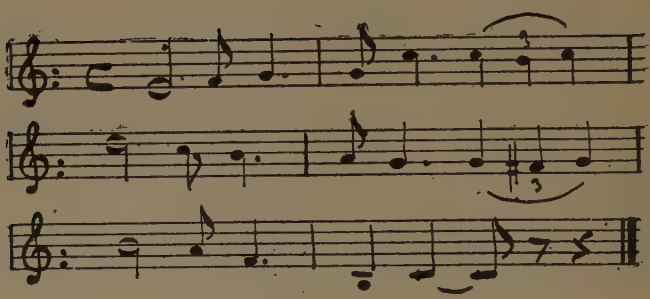


Como se puede observar, la melodía es bien sencilla, sin las frases paralelísticas de la jota española. Es un tipo más arcaico, en el que no aparecen los desenvolvimientos de las recomposiciones modernas. Pero está muy simplificada, gastada por el uso popular; apenas si se ha dejado influir en la cadencia final, que, siguiendo la ley que se tiene por dogmática en lo moderno, es en tónica. Esto la desfigura un poco.

El editor encuentra en esta melodía los signos de la vejez tan evidentes, que llega a preguntarse: ¿Será un eco de los cantos celtas que repercuten aún en las tierras del Duero? Hasta se atreve a insinuar que la *chula* es etnográficamente característica de esa región del Norte de Portugal.

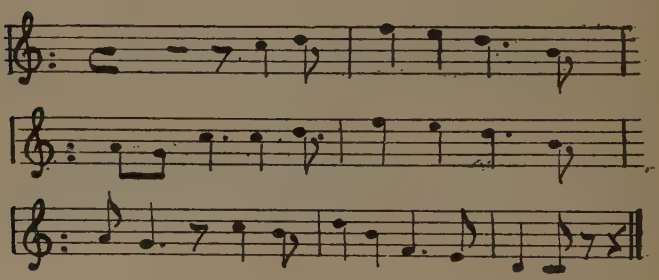
Hay otras, como la *Chula Rabella* (t. II, página 146)

NÚM. 55



y *Vareira do Douro* (t. III, págs. 20 y 21),

NÚM. 56



que también son melodías de jo ta [1].

[1] Compárese la cadencia de la primera frase de la *Chula Rabella*, con la del núm. 6.º (aragonesa), y se verá que son idénticas.

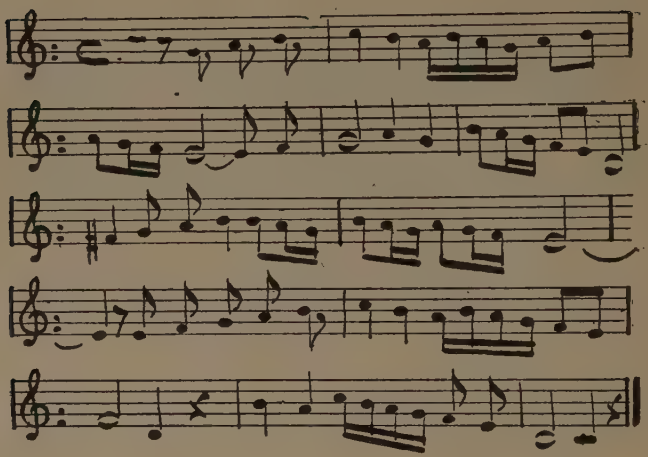
La *Chula do Douro*, después de variaciones instrumentales, tiene frases paralelísticas semejantes a la *Jota de los quintos*, número 22, a la de *Carnaval de Salamanca*, núm. 49, y a una *rueda* asturiana, copiada de Torner, núm. 52.

Aparte de estas *chulas,* hay otras danzas de rueda en que la melodía aparece algo más desarrollada, con paralelismos, como en las modernas jotas aragonesas, v. gr., *A Praia de las islas Azores* (t. III, pág. 140); *As Carvoeiras* (t. I, página 22); *Tia Annica de Loulé* (t. I, pág. 53); *Mané chiné* (pág. 64), y una *Vira del Alto Miño,* que publica Armando Leza en su opúsculo *Da Musica portuguesa* (pág. 75).

Junto con los cambios melódicos y rítmicos que ha ido sufriendo el canto de jota, por el tiempo y los lugares en que se ha ido difundiendo, ha tenido, como es natural, notable mudanza en lo que se supone el resumen de sus elementos artísticos, quiero decir, la expresión. Los andaluces, en el fandango, la impregnaron, mediante preludios en modo menor y en frase de modulación a ese tono, de un tinte bastante marcado de feminidad. La *chula* de Portugal, aunque no ha variado el tono de la melodía, por la cortedad de sus frases y sus cadencias femeninas, ofrece un matiz de ternura. Y para que se vea hasta qué punto un canto de jota puede perder su energía viril y llegar casi al desmayo y apocamiento, quiero citar una melodía popular siciliana, que evidentemente es de jota [1]:

[1] Véase *Canti populari siciliani,* de G. Pitré, 2.ª edición, t. II, melodía núm. 3.º En la colección de A. Favara, *Canti...*

NÚM. 57



Bien se percibe en ella el contraste que presenta su languidez con la bravura y el brío de la jota aragonesa.

El tema de la jota, además, se ha aplicado por contagio o contaminación a multitud de cantos populares, en los que aparecen huellas y tópicos [1]. Algunas canciones han llegado casi a confundirse

di Sicilia, hay otras jotas, v. gr., el núm. 20, que se canta por los marineros de Trapani y semeja bastante a la que J. Hurtado incluyó en su colección de *Cien cantos populares asturianos*, número 72.

[1] Aun en cantos andaluces actuales, que nó son de la familia del fandango, aparecen rastros de los temas de jota, como en jaleos, jarabes, cachuchas, etc.

con las verdaderas jotas, cuando en realidad son imitaciones ya diferenciadas, v. gr., la canción núm. 15 que Alvira ha incluído en su colección de jotas, y en realidad no lo es.

De esto y de las imitaciones eruditas que los compositores españoles han hecho en zarzuelas, sainetes, etc., no digamos nada: constituiría un largo trabajo que no nos atrevemos a emprender. Nuestro intento actual se ciñe a buscar los precedentes u orígenes de la música de la jota [1].

[1] Músicos célebres extranjeros han compuesto también jotas. Louis-Moreau Gottschalk tiene una fantasía para piano, titulada *La jota aragonesa*. Chabrier, en su rapsodia *España*, aprovechó la jota; Glinka compuso una jota aragonesa; Liszt, en su rapsodia hispánica, utilizó el tema de la jota de Aragón para sus variaciones; Raoul Laparra compuso una ópera titulada *La jota*, etc. Véase *The Music of Spain*, de Carl Van Vechten, Nueva York, págs. 21, 23, 25, etc.

Véanse también las obras de E. L. Chavarri y de Mitjana, citadas anteriormente.

XIV

LA JOTA EN LOS SIGLOS XV Y XVI EN ESPAÑA

El hecho de tamaña difusión, de Sicilia a las Azores; su conservación en varios países, en los que la han considerado como propia, junto con la multitud y variedad de modificaciones y alteraciones sufridas, y el de haber contagiado otros cantos, creo que nos está diciendo todo ello que la jota no es ave de paso que se introdujo por reciente aluvión, ni es novedad que nació ayer o anteayer. Muestra, por sus desgastes y recomposiciones, una vida de muy largos años. Bastaría esa consideración para tenerla por vieja dentro de la Península, como vetusta iglesia en que se notan multitud de reconstrucciones.

Observando esos fenómenos, es difícil asentir a las afirmaciones del conde de Morphy, quien dijo que la música popular de España, en tiempo de los vihuelistas, no tenía relación con la actual.

Este musicólogo español no hubo de fijarse en un documento precioso de la música española de los siglos XV y XVI: el *Cancionero de Palacio*, que publicó Barbieri.

Allí, como es sabido, aparecen en bastante número canciones populares españolas de varios géneros, algunos de los cuales se conservan hoy: v. gr., los temas de la muñeira: el del *Tantarantán, que los higos son verdes*, el de la *Molinera* castellana, el de las *soleares* andaluzas [1]. Yo creo percibir huellas evidentes que prueban la existencia en aquel entonces de varios cantos de jota.

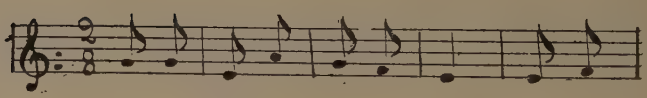
Ha de tenerse en cuenta que la colección no es un inventario de la música española de aquel tiempo, sino un acopio de canciones hecho con el fin de formar repertorio para las funciones que los músicos palaciegos habían de dar en la noble casa en que servían. A veces, de una misma canción se incluyeron varias versiones, y las melodías recogidas fueron utilizadas en forma de composiciones polifónicas, que era la moda de los profesionales de la época. Es decir, que los músicos palaciegos que formaron esa colección, incluyeron melodías populares, no con el propósito de reco-

1 Véase en *Disertaciones y opúsculos*, t. II, pág. 89: «De Música y métrica gallegas.»

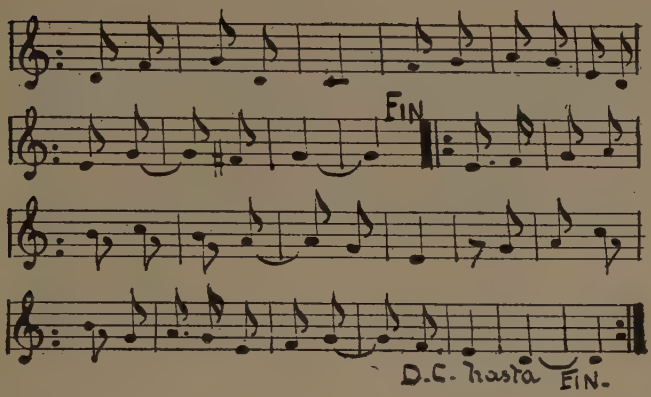
ger piezas de folklore, sino como temas para combinar sonidos de composición polifónica. Por tanto, no ha de extrañarnos que falten en esa colección algunos de los tipos populares de aquel tiempo; por ejemplo, del tercer tipo de la jota actual no he logrado encontrar versión que pueda citarse con plena convicción como precedente, y estoy persuadido de que entonces se usaría, porque se encuentra en *Las Cantigas del Rey Sabio*, y se mantiene hoy en el Alto Aragón. Es de suponer que ha vivido desde entonces. Del primer tipo de la jota actual creo hallar precedentes en este *Cancionero;* mas para reconocerlos ha de recordarse que los antiguos no solían usar del método paralelístico, y, por tanto, no había esa formación de frases paralelas; y que entonces esos cantos (como veremos) eran corales y lo que ahora ejecutan los instrumentos es fácil que se pusiera en boca del coro.

He aquí el núm. 224 de ese *Cancionero*[1]:

NÚM. 58

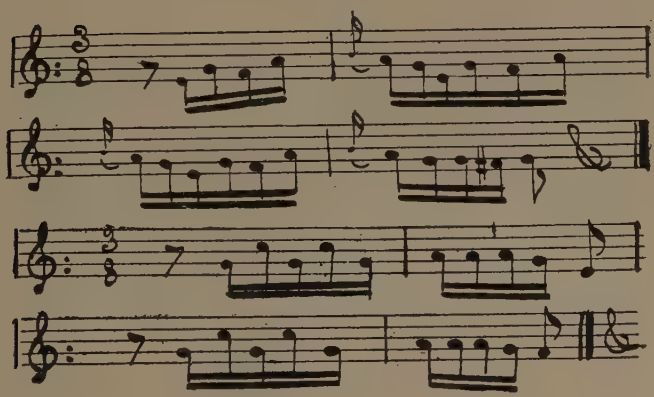


[1] Para transcribirlo hemos reducido el valor de las notas a la mitad, cual corresponde aproximadamente a la notación actual.



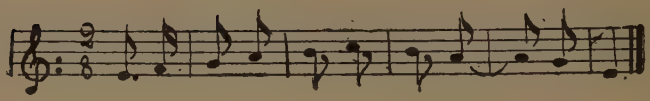
Las tres frases del estribillo que ha de cantar el coro primeramente, no están en la jota actual, a no ser transformadas en las variaciones instrumentales que hemos señalado.

NÚM. 59



Viene luego el comienzo de la estrofa del solista, en la que está la frase

NÚM. 60

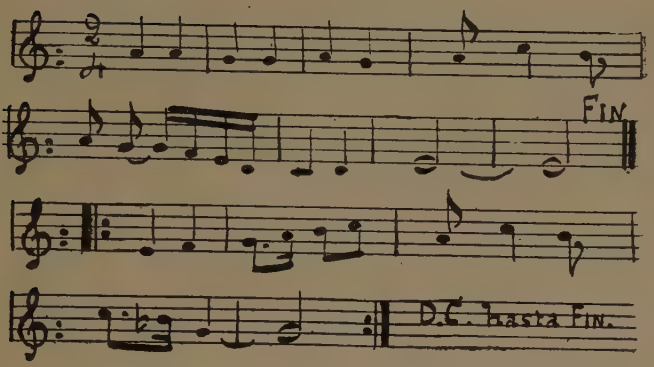


y otra que no es paralelística. El comenzar por nota baja; la marcha gradual a la tónica para volver al *mi* bajo; la casi igualdad del valor de duración de las notas; el modo mayor, etc., dejan percibir con bastante evidencia la semejanza o identidad de esta frase con la del primer tipo actual.

Los recompositores populares modernos utilizaron la primera frase para construir con ella dos paralelísticas, mediante pequeñas mudanzas de acomodación a la pauta armónica que prepondera en lo moderno.

Hay otra canción que creo es una variante de ese tipo. Por la letra y la sencillez de construcción parece popular; pero por los cromatismos y modulaciones, propias de otros géneros (v. gr., el del núm. 159), denuncia ser obra debida a un técnico. Es el núm. 416 del *Cancionero de Palacio*.

NÚM. 61



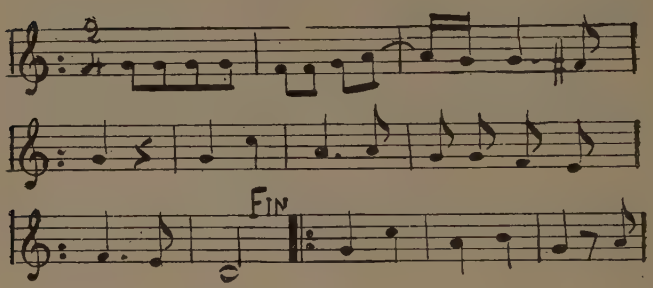
En realidad, comienza en tono de *do;* modula al *fa* mediante la alteración de la sensible [1], y desde el *fa,* cual si ésta fuera la superdominante del *la* natural menor, acaba en quinta de este tono menor. Tal marcha armónica es frecuente en las canciones de esa escuela y tiempo. Basta para evidenciarlo el núm. 6.° de ese *Cancionero,* donde

[1] He aquí un precedente de la alteración de la sensible en algunas jotas actuales; pero aquí el bemol sirve para modulación pasajera al tono de *fa,* mientras que en la jota actual es tan rápida, que parece un cromatismo esporádico. En *Trovadores* veremos otra en que aparece el mismo fenómeno. Es muy antiguo, pues, este accidente; y no cabe dudar de su existencia en el siglo XIII, porque está marcado, en canciones de jota, en los manuscritos de ese tiempo.

los polifonistas no se separaron de esta pauta armónica [1].

De la melodía actual, del segundo tipo, el precedente que se halla en esta colección es muy claro, el núm. 222.

NÚM. 62



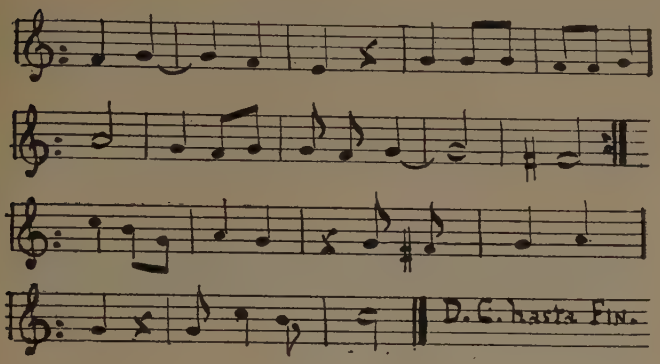
1 En *Las Cantigas*, siguiendo este ejemplo del núm. 6.º del *Cancionero* de Barbieri, puse esa armonización en el núm. 314, el cual tiene tema muy semejante al dicho núm. 6.º Pero aquí, en el 416, los polifonistas anónimos alteraron la tonalidad por aplicar polifónicamente al tenor una melodía que no casa con el tono, a saber, la del núm. 363. Les debió sugerir esa idea el carácter pastoril de las letras de ambas.

La letra del 363 es:

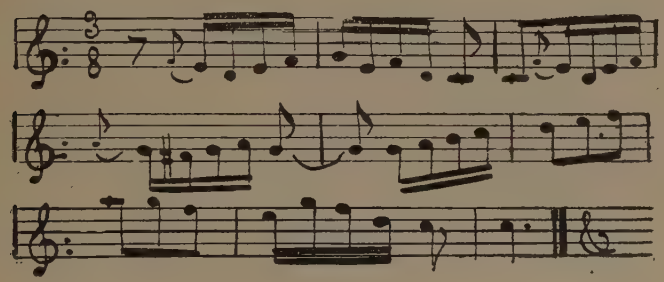
Pastorcico, non te aduermas,
que mal se repastan tus ovejas.

Y la del 416 es:

Niña de rubios cabellos,
desciende a los corderos
que andan por los centenos.
Non era de día.



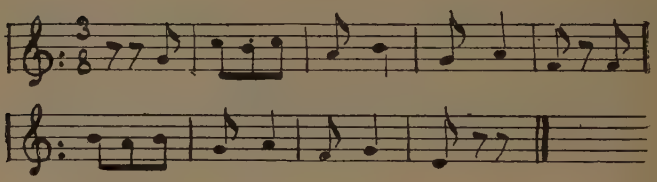
Las dos primeras frases que constituyen el estribillo que canta el coro, no están en las modernas jotas, si no es en las variaciones instrumentales, v. gr., la que hemos publicado antes con el núm. 38 y ahora repetimos:



Y sigue la estrofa del solista comenzando con la misma frase clarísima de la jota actual, pero sin los desarrollos paralelísticos modernos. Se ha he-

cho con ésta lo mismo que con la anterior: construir dos frases paralelas [1].

NÚM. 63

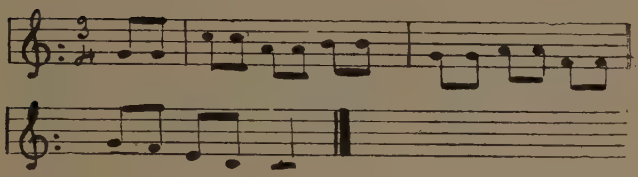


Todas las anteriores del *Cancionero de Palacio*, menos la 416, tienen en la estrofa seis o siete frases, es decir, el mismo número que actualmente tiene la jota. Todas también están en compás binario, del que dijimos que se notaban indicios vehementes en las jotas actuales. Y en la polifonía se ha utilizado con frecuencia el dúo de tercia, indicio también de que era costumbre antigua ya el cantarlas a dúo de tercia.

No quiero dejar de recordar aquí mi sospecha, antes expresada, de que de esta frase del núm. 222 deriva el tema principal de las sevillanas actuales, mediante la simple repetición de las notas y la ca-

[1] A pesar de las recomposiciones se ve bien la identidad. Más difícil es percibirla en las variaciones polifónicas que de ella hicieron los músicos medievales. Véase el núm. 221 del citado *Cancionero*, que lleva la misma letra.

dencia rápida en tónica. Véase el núm. 3.° de la colección de Arista,

NÚM. 64

que después se repite en esa y en otras colecciones con variantes.

Semejantes a estas jotas, cuyas melodías se pueden señalar como precedentes concretos y particulares de las de hoy, hay otras con los mismos caracteres genéricos comunes: el tono mayor, con su alternativa reducida a tónica y dominante, el ser bailables y vivas, etc., v. gr., el núm. 105, que semeja a las sevillanas, y el núm. 248, cuyo segundo miembro tiene parecidos con las melodías de jota de Asturias que hemos citado.

Pero del género técnico al que pertenecen las jotas actuales y las de los siglos XV y XVI, será mejor tratar después que veamos las jotas de *Las Cantigas* y las de *Trovadores, Troveros y Minnesinger*, en cuyas colecciones hay inmenso número, que consentirá hacer de modo más seguro la generalización.

Estas colecciones son mucho más ricas en esta clase de música que el *Cancionero de Palacio*, el cual sólo contiene 400 y pico, y entre ellas se incluyeron canciones de toda casta: latinas, francesas, portuguesas, catalanas, profanas, religiosas, etc., y, por tanto, de las populares españolas hay menos número que en *Las Cantigas* y *Trovadores;* pero aunque sean en menor número, llevan su letra tradicional y popular que les da mayor interés, y eso, además, es prueba evidentísima de la continuidad del uso de tales melodías en ambiente popular.

XV

LA MUSICA DE LA JOTA EN EL SIGLO XIII EN «LAS CANTIGAS DE ALFONSO EL SABIO»

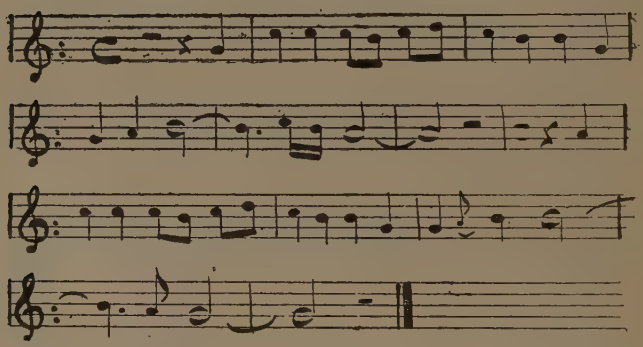
En *Las Cantigas* ya no aparecen las melodías utilizadas como tema para ejercicios polifónicos; allí no se consigna más que una sola voz cantante, pero aparecen los tipos más arcaicos y más puros, aunque con indicios de que los artistas que le proporcionaron la música al Rey Sabio incluyeron alguna vez en ella los temas instrumentales, como si hubieran querido que los cantantes lo ejecutaran todo. En algunas piezas la parte instrumental la adjudicaban al coro (como hemos indicado ya al tratar del *Cancionero de Palacio),* y la parte vocal se halla en el centro, o sea en la estrofa del solista. Esto nos permite formar idea bastante aproximada de la ejecución propia de aquel tiempo.

El tipo de jota que en tiempo de Alfonso el Sabio debió ser más popular, dado el número de las

88187

versiones, es la que en la Edad Contemporánea se ha usado menos, a saber, la *rabalera* (tercer tipo de las actuales). Presentaremos, en primer término, la versión más sencilla y que más se parece a la actual, el núm. 90 de *Las Cantigas*[1]:

NÚM. 65



Como se ve, la primera frase tiene la cadencia en sexta, cadencia arcaica a la que aludimos al señalarla en la malagueña y en el núm. 18 de la colección de Alvira.

En la *rabalera* actual (o la de Ansó) se conserva realmente esa cadencia, pero al haberle aña-

[1] Examinando la notación original del manuscrito de *Las Cantigas*, se observará que es tan sencilla y tan clara, por el tono mayor, por la igualdad de signos, etc., que no cabe duda de la identidad, sea cualquiera el criterio que pudiera tenerse para su interpretación.

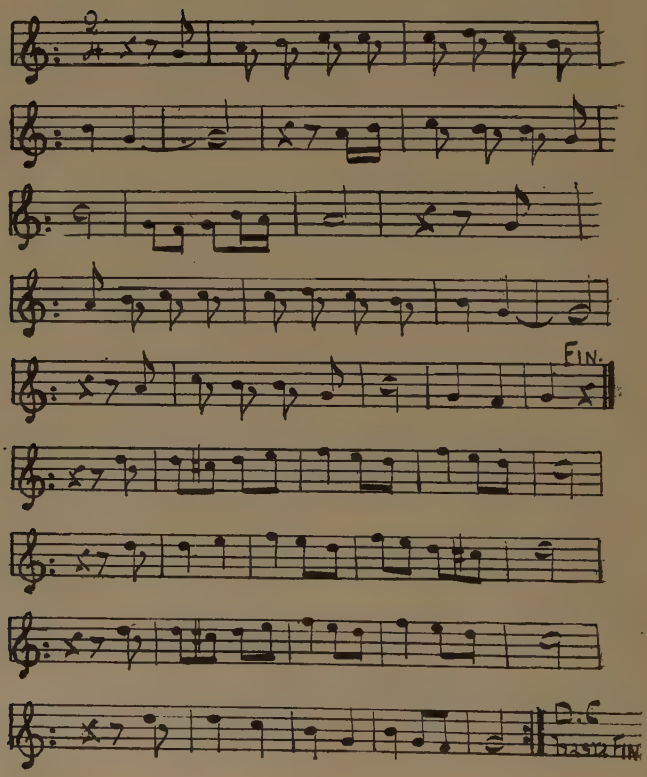
dido por contagio del primer tipo unas caudas para terminar en *fa* y en *mi*, quedó esa sexta, *la*, en lo interior de la frase. Pruébese a añadir a la primera frase de esta cantiga la cauda *si la sol fa*, y a la segunda frase *la sol fa mi*, y se reconocerá la identidad completa entre esa cantiga y la rabalera actual.

Como es natural, esta jota de *Las Cantigas* no tiene, como la actual rabalera, una segunda frase paralelística, sino que repite la frase primera con pequeña alteración cadencial. Estas son las levísimas alteraciones que ha sufrido esa melodía con el uso popular de ocho siglos. Puede decirse que a los mil años continúa casi en su integridad. Tal es la constancia y la fijeza de la tradición musical en dicha melodía.

Mas ésta es la versión popular. Hay otra de mayor desarrollo, de más número de miembros, de composición más compleja, que supone intervención de músico profesional. Es la del número 291 [1].

[1] La transcripción que doy ahora me parece más apurada que la que di en *La Música de las Cantigas*. Rectifico minucias que no alteran la melodía, por comparación con otras versiones que entonces no conocía, v. gr., el núm. 2.° del primer fascículo de *La música andaluza medieval en las canciones de Trovadores*, etc.

NÚM. 66



Viene a ser como amplificación de la anterior. Lo que en la anterior constituye una sola frase, aquí son dos, y tiene al fin miembros que la primera no tiene.

¿Cuál de las dos será la más antigua, la popular o la erudita? Quedan rastros que para mí evi-

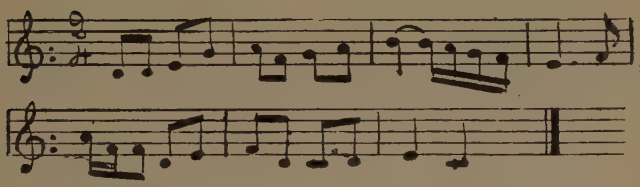
dencian que la amplificación fué posterior, porque el que la recompuso tuvo que repetir varias notas para rellenar. Compárense una con otra:

1.ª sol do do do si do re do si si sol
2.ª sol la si do do do re do si si sol

1.ª sol la si do si la
2.ª la si do si si sol si sol fa sol si la la

La cantiga que puede pasar como representante más primitivo del tipo primero actual es el núm. 78.

NÚM. 67



Compuesta de dos frases que alternan. Comienza la primera por nota baja, el *re*, sigue con leve alteración en grado e intensidad, con notas de igual duración hasta la sensible, que se sostiene como nota vibrada, de la que se desciende con rapidez por grupeto rápido, o cauda, a la cadencia.

El ritmo es binario, como entrevimos en las primeras versiones del primer tipo actual.

Las dos frases ya no son paralelísticas, como

en las jotas modernas, sino que la segunda varía. Las recomposiciones paralelísticas, por lo visto, son, en España al menos, posteriores al siglo XVI, pues en la versión del *Cancionero de Palacio* tampoco se nota el paralelismo.

Ahora bien, en esa versión del núm. 78 aparecen dos frases al fin que deben ser añadidos hechos por cantante virtuoso que busca el lucimiento para arrancar el aplauso al fin de la canción.

Comparando las versiones antiguas entre sí, y todas ellas con las modernas, se van apreciando las variaciones introducidas por recomposiciones sucesivas.

Las citadas hasta aquí son las que ofrecen semejanzas más concretas y perceptibles con las actuales; pero hay otras en que si la relación no es tan inmediata o directa con las actuales, es efectiva, porque se relacionan con las que hemos citado como precedentes; v. gr., el núm. 6.° de *Las Cantigas* tiene su primera frase semejante a la del núm. 222 del *Cancionero de Palacio*, la cual contiene frases del segundo tipo de la jota actual. Y la segunda frase de ese núm. 6.° es imitación de la primera frase de la cantiga núm. 291, que es versión amplificada del núm. 90, de la cual deriva la melodía del tercer tipo de la jota aragonesa actual[1].

[1] Pueden añadirse las cantigas siguientes:

Núm. 8.°, en ritmo *taquil segundo*, que tiene su tercera frase

Por fin, hay otras muchas, en gran multitud, que tienen caracteres genéricos, comunes, las cuales denuncian la riqueza de composición temática de la escuela andaluza y la constancia en conservar las pautas armónicas con que se forjaron.

El género de jota en aquel entonces era riquísimo; y para reconocer las que no han quedado en uso tradicional, hay que fijarse en los caracteres específicos que más comúnmente ofrecen, a saber: tono mayor, ritmo *hezech* (de un solo golpe), alternativa armónica de tónica y dominante, tópico de mantener la nota alta en el centro de la melodía, en *si* o en *do*, cadencia en tercera o en quinta, ser a propósito para lírica coral, con dúo de tercia, etc., y particularmente si en algunas de

formada a imitación de la segunda del núm. 6.º; ésta relacionada con el tercer tipo actual.

Núm. 12, ritmo *rámel*, tiene frase en estrofa, semejante a la del núm. 8.º y núm. 6.º

Núm. 41, *rámel*, frase en estrofa, similar a la del núm. 6.º

Núm. 93, *rámel*, frases relacionadas con el núm. 6.º; y tiene cadencia en *si* y en *mi*, que es frecuente en la actual.

Núm. 107, ritmo binario, semejante a las anteriores.

Núm. 184, binario, semejante a las relacionadas con el número 6.º

Núm. 268, binario, ídem.

Núm. 277, *rámel*, ídem.

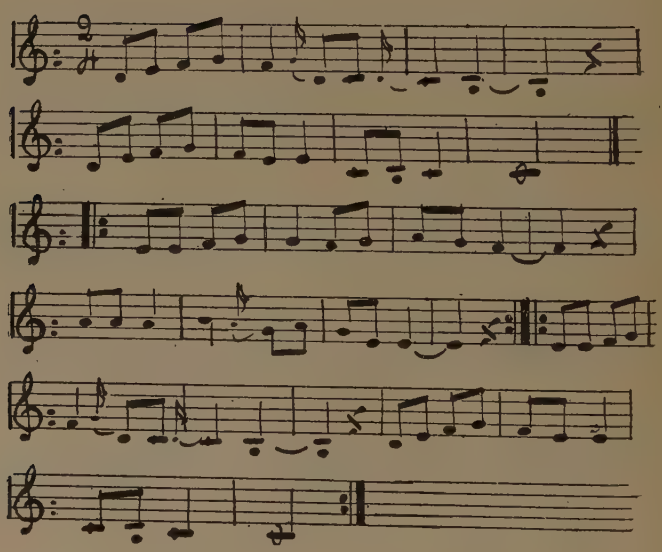
Núm. 289, binario, ídem.

Núm. 295, *rámel*, ídem.

ellas aparece alguna frase o algún tópico melódico que se haya conservado en algunas posteriores, bien en el canto, bien en las variaciones instrumentales.

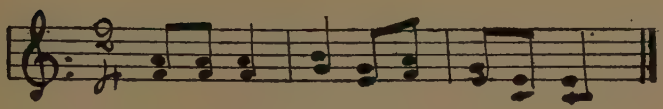
Como ejemplo, reproduciremos aquí el número 39 de *Las Cantigas*, en que se ve, en la estrofa, una frase que recuerda la de otra popular actual, como es la *Jota de los quintos*.

NÚM. 68



Compárese la frase

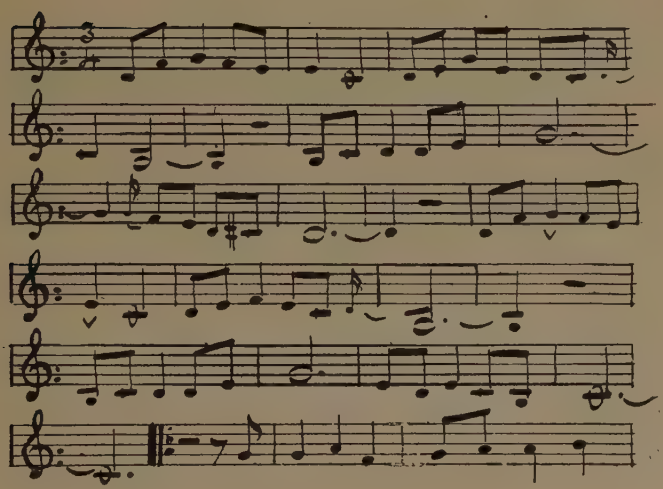
NÚM. 69

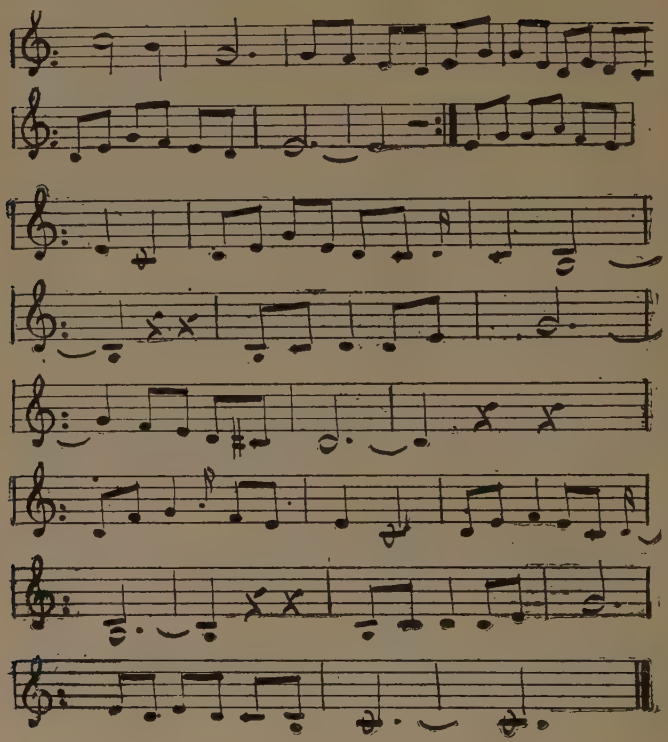


con la que tiene la de los *Quintos*.

Hermano del 39, por sus tópicos cadenciales, *ré do dó si* y *fá mi mí do*, que yo sospecho constituyen frase instrumental, por estar en el estribillo y seguir después, a la frase vocal de la estrofa, unas variaciones de flauta (acompañando, sin duda, a la voz en la nota de *sol* bien sostenida), es el núm. 41.

NÚM. 70





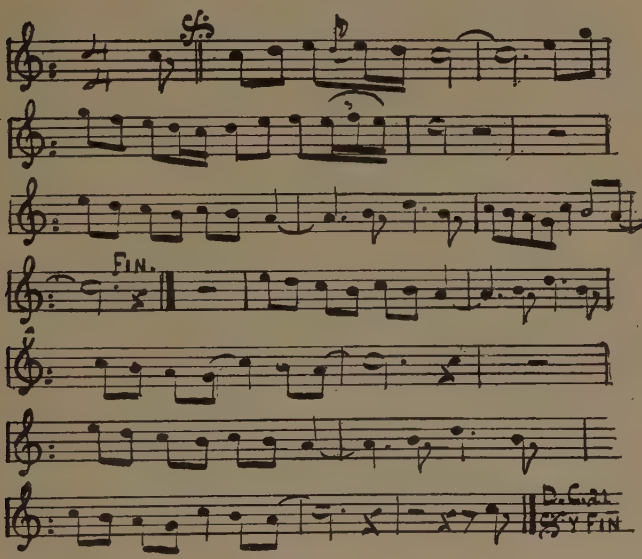
Aparece mejor el contraste entre la viveza de lo instrumental del estribillo, con la lentitud de lo vocal en la estrofa, en el núm. 12 de *Las Cantigas*.

Hay algunas cantigas cuyo tema melódico, aunque no se haya conservado en uso hasta el presente, tal vez haya influído en las alteraciones sufridas por las que se han mantenido como tradicionales. Así como hemos notado la contamina-

ción de unas con otras, entre las conocidas, del mismo modo algunas desusadas ahora, pudieron haber influído en las actuales.

Antiguamente había distintos temas adecuados a distintas voces: altos, para tiple o tenor; bajos, para barítono. En lo moderno una sola melodía ha tenido que acomodarse a los varios registros. Veamos una adecuada a voz de tenor (núm. 23 de *Las Cantigas*).

NÚM. 71



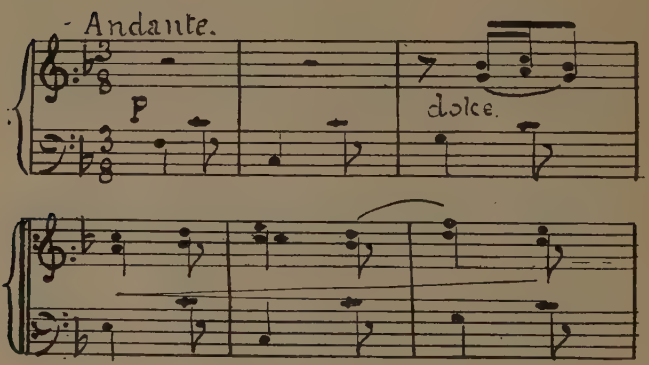
No creo que se haya conservado; pero en la altura de las notas se parece al primer miembro del fandango y a algunas jotas, cuya cadencia se

buscó en alto registro. Es decir, que es posible que influyeran en las variantes de las actuales que remedasen la altura de sonidos que tuvo alguna de las desaparecidas [1].

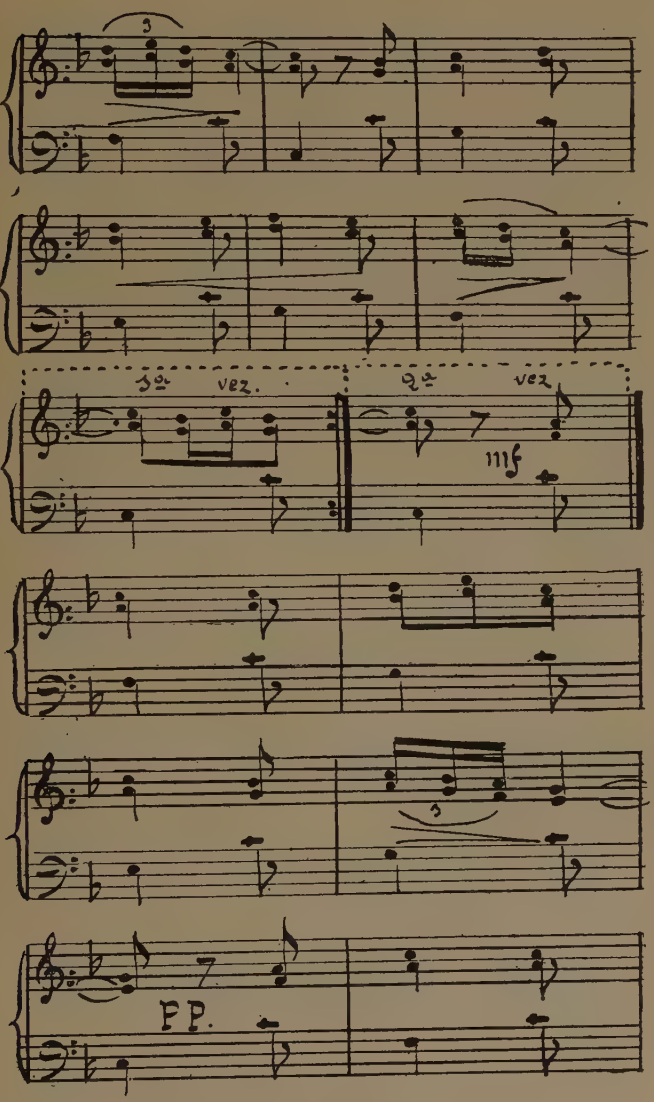
Casi todas, como hemos visto, son del tipo rítmico *hezech*, binario. Sólo hay algunas que siendo *hezech* admiten transcripción ternaria, v. gr., la que hemos transcrito en el núm. 70. Pero los compositores andaluces antiguos no se ciñeron a un solo ritmo, sino que adaptaban los mismos temas a variedad de ritmos.

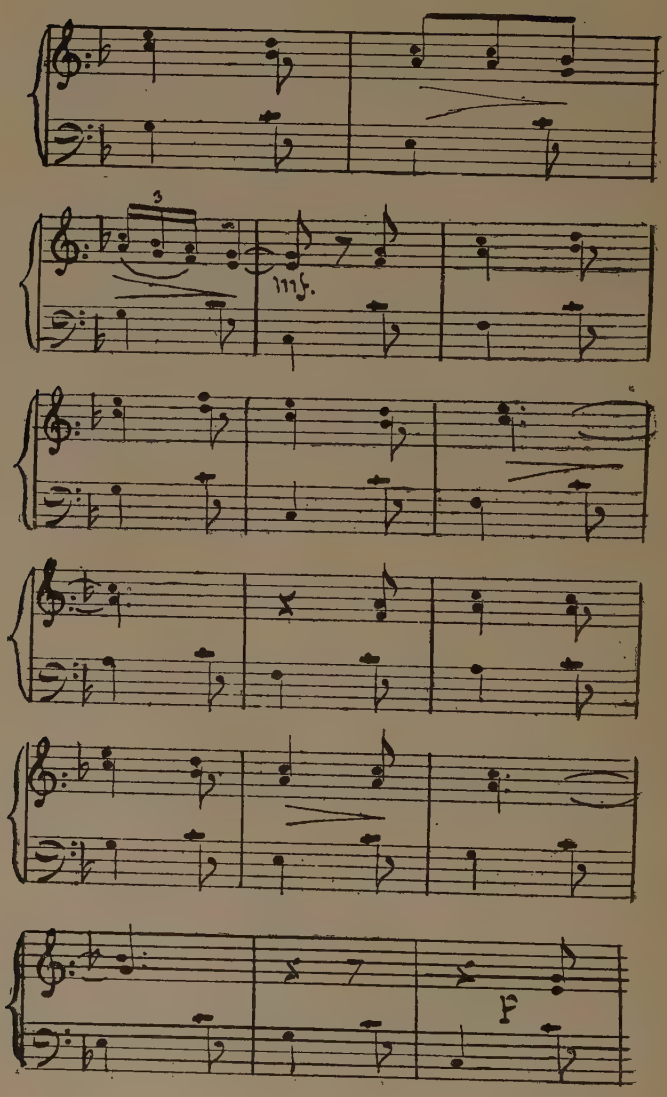
Quiero poner un ejemplo de *Las Cantigas* en que a la melodía de jota se le aplica ritmo ternario, dándole la expresión de una barcarola, núm. 319.

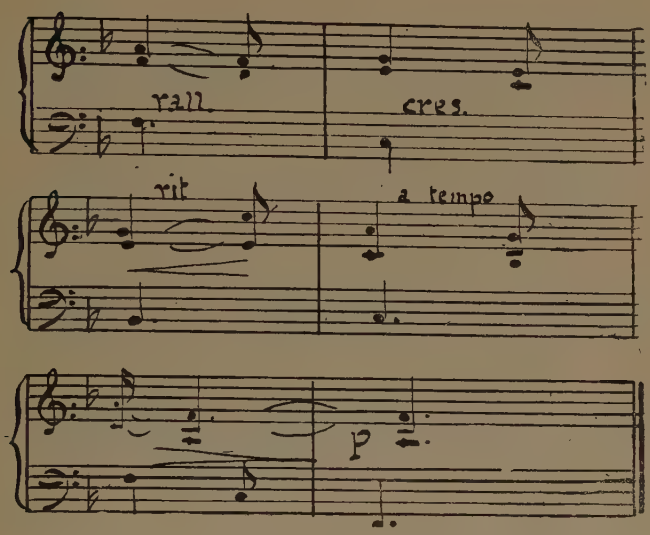
NÚM. 72



[1] Ya veremos más adelante en las de *Trovadores y Trovèros* una evidentemente para barítono.


3
3ª vez.
2ª vez
mf
PP.


3
mf.
f



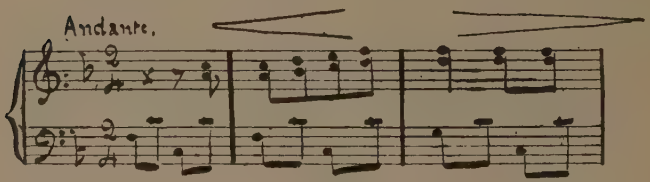
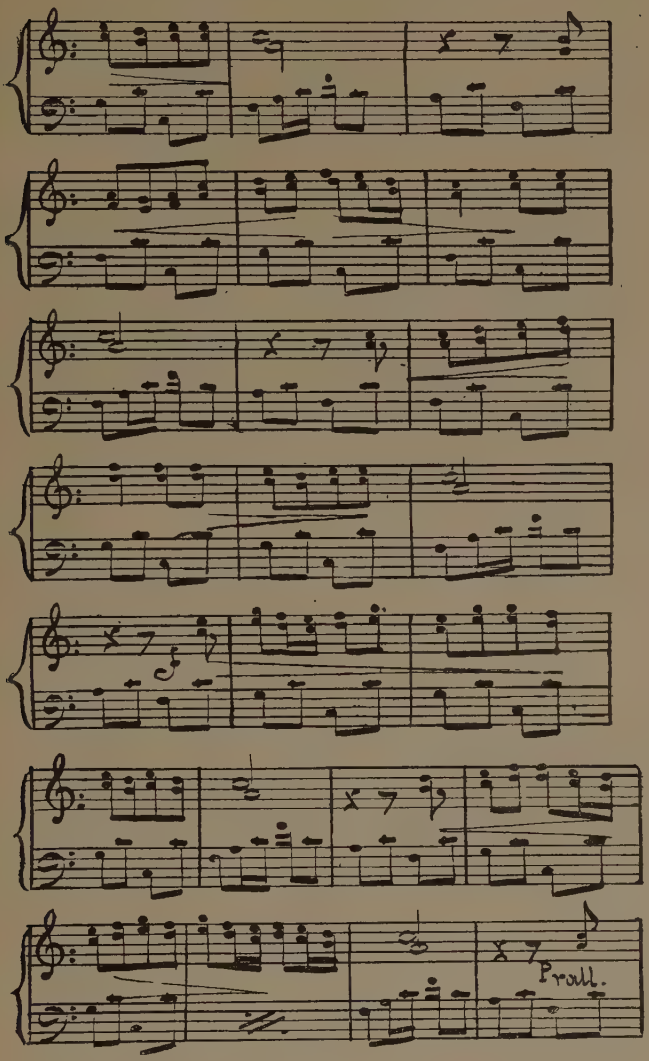
Si se quiere percibir mayor semejanza con las modernas, no hay más que poner en el acompañamiento tres corcheas en cada compás.

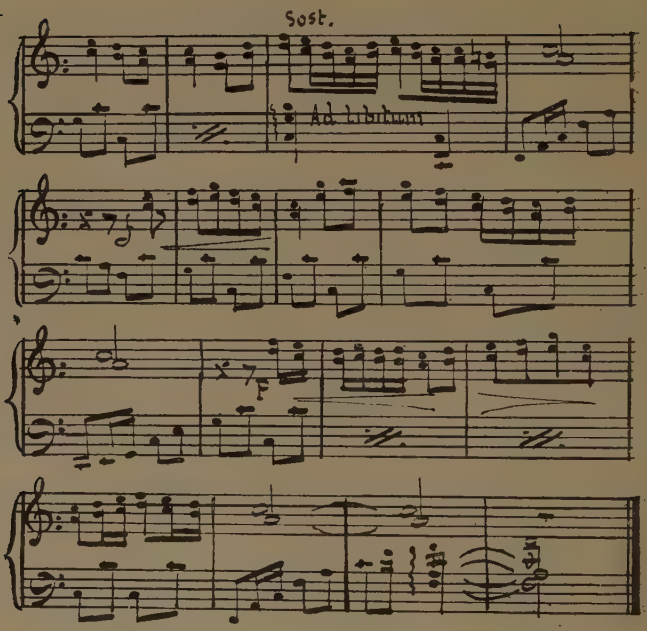
XVI

LA JOTA EN TROVADORES, TROVEROS Y MINNESINGER

El género, popularizado en la Península, hubo de agradar también a los músicos europeos, que oirían la jota en España o en otros países africanos u orientales en que se ejecutaba, pues introdujeron en Europa multitud de melodías de esta clase.

Veamos unas cuantas, comenzando por el número 2.° de las publicadas por nosotros en el primer fascículo de *La Música andaluza medieval en las canciones de Trovadores, Troveros y Minnesinger*.

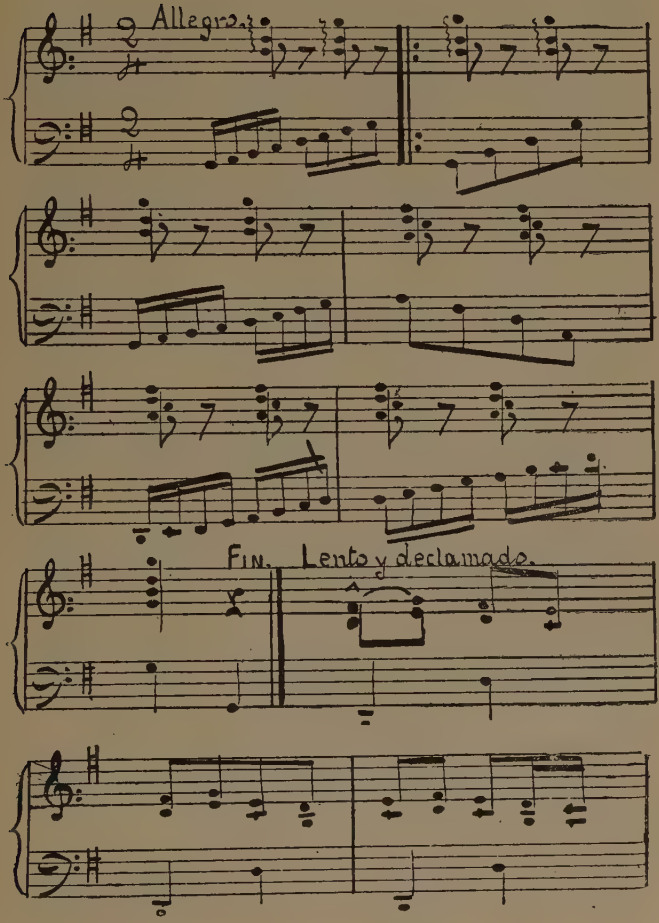
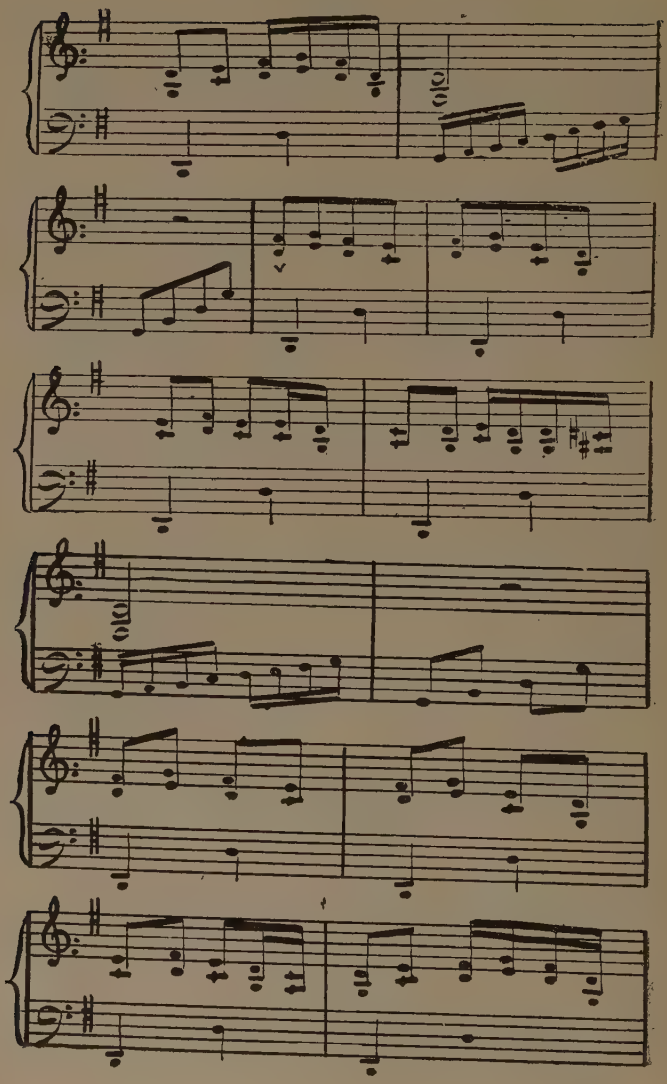
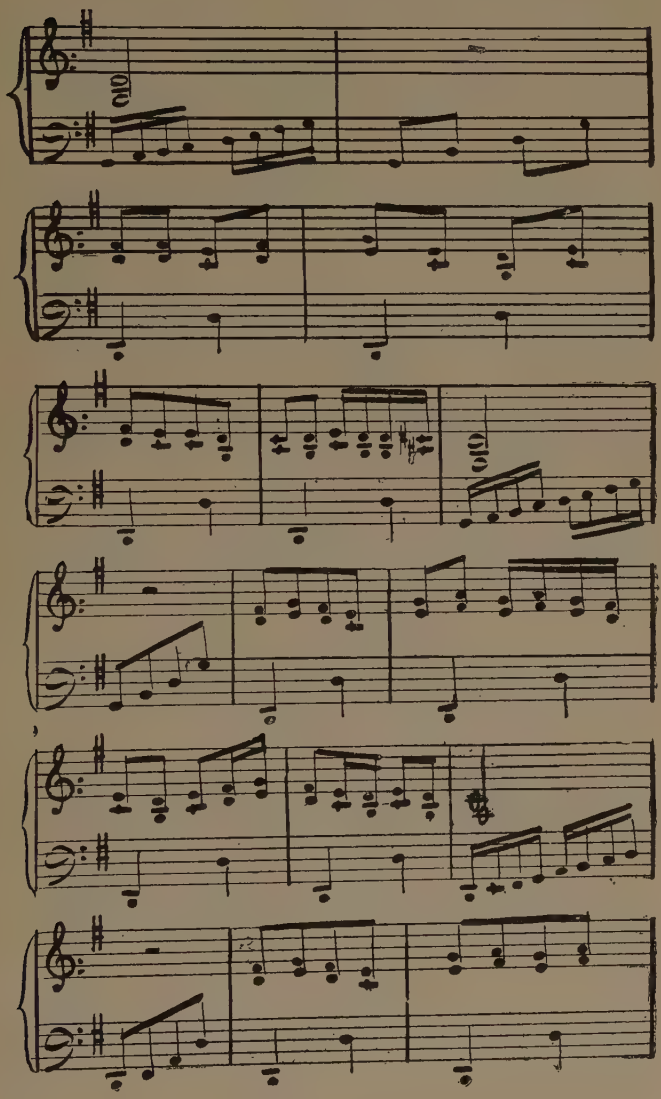
NÚM. 73


Prall.

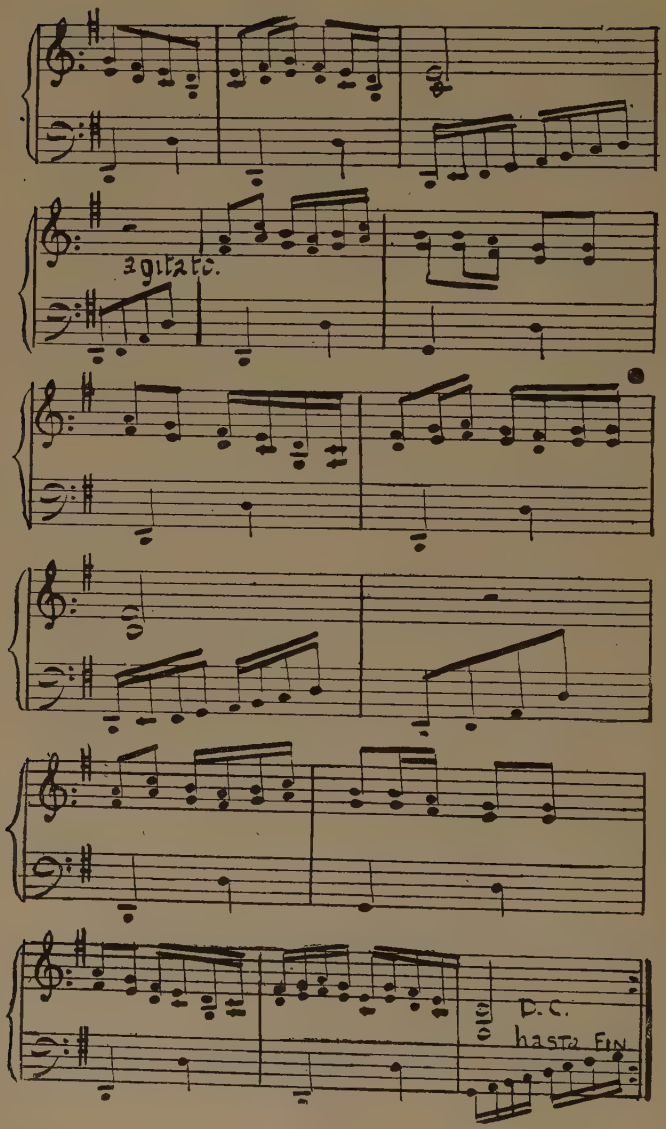


El técnico que lea la primera frase y la compare con la *rabalera* erudita de *Las Cantigas*, antes inserta, verá en seguida que en ambas se utiliza el mismo tema, dándole aquí mayor desarrollo; pero sin conservar el segundo tema alto que allí se añadió, lo cual es indicio bastante claro de que la jota, en su versión popular del núm. 90, es el verdaderamente clásico; y, por tanto, la *rabalera* actual conserva fielmente la antiquísima y clásica melodía de jota.

Como contraste debemos mencionar una melodía bien curiosa, que evidentemente se dedicó a

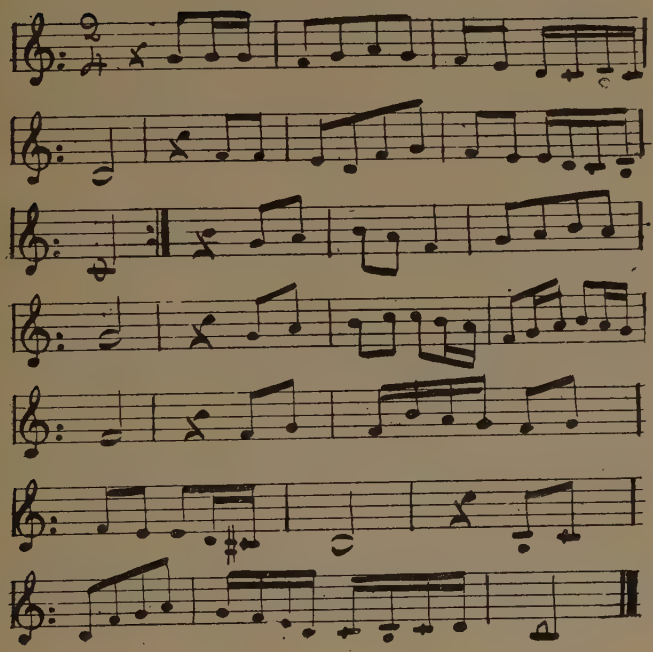
ser cantada por barítono, el núm. 11 del segundo fascículo de *Trovadores*, etc.

NÚM. 74




agitato.
D. C.
hasta Fin

En estas colecciones aparecen algunas que recuerdan las versiones del *Cancionero de Palacio* en el modo de comenzar. Véase el núm. 37, primer fascículo.

Núm. 75

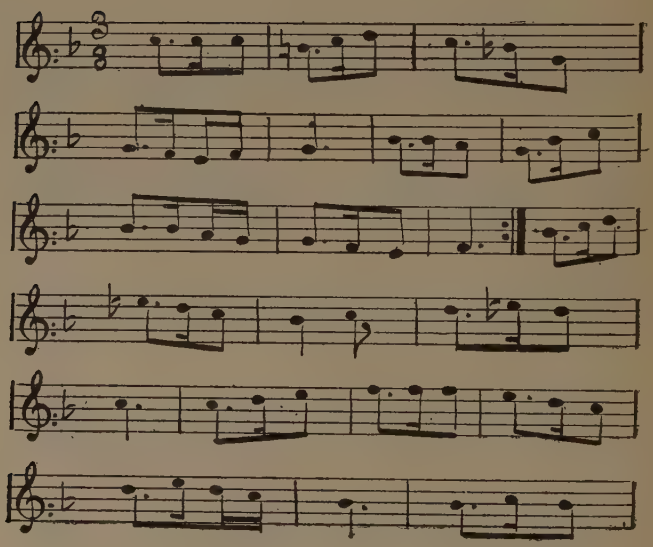


Comparada con las que hemos publicado de Barbieri, núm. 222, del *Cancionero de Palacio*, se ve que la primera frase del núm. 37 del primer fas-

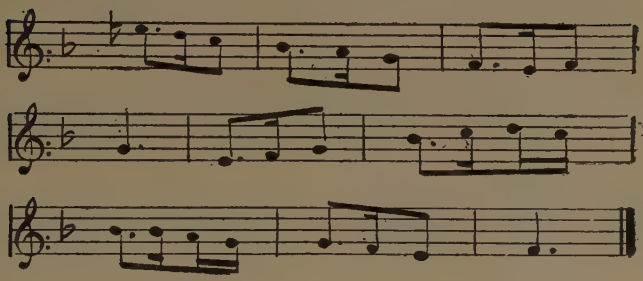
cículo de *Trovadores* se desarrolla en dos en el núm. 222 citado.

Los antiguos compositores, como hemos dicho repetidamente, no se ciñeron a un solo ritmo binario; a veces a la misma melodía aplicaban otros ritmos. Una de ellas es la que acabamos de insertar, que aparece en otras versiones (núm. 47 del segundo fascículo) en ritmo *taquil 2.°* Como prueba merece incluirse aquí [1]:

NÚM. 76

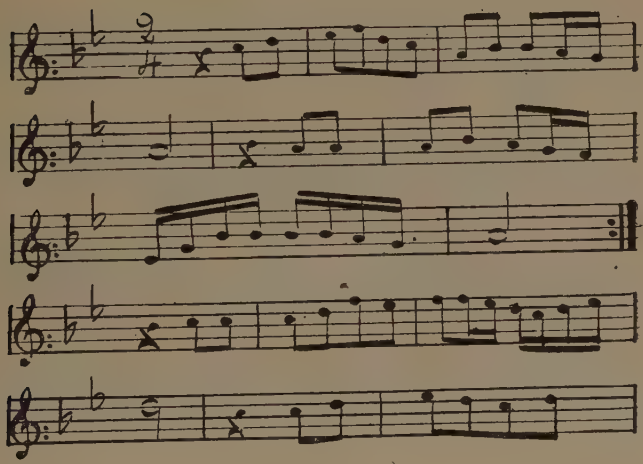


[1] En ésta aparece la alteración de la sensible del tono, que vimos ya en el *Cancionero de Palacio*, como precedente del mis-

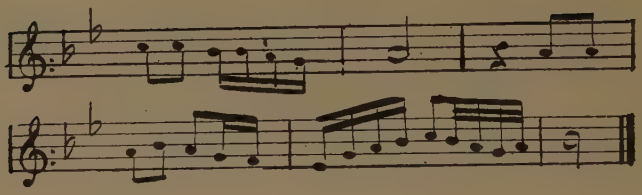


Lo mismo ocurre con el tema del núm. 27 del primer fascículo en ritmo *hezech*, binario

NÚM. 77

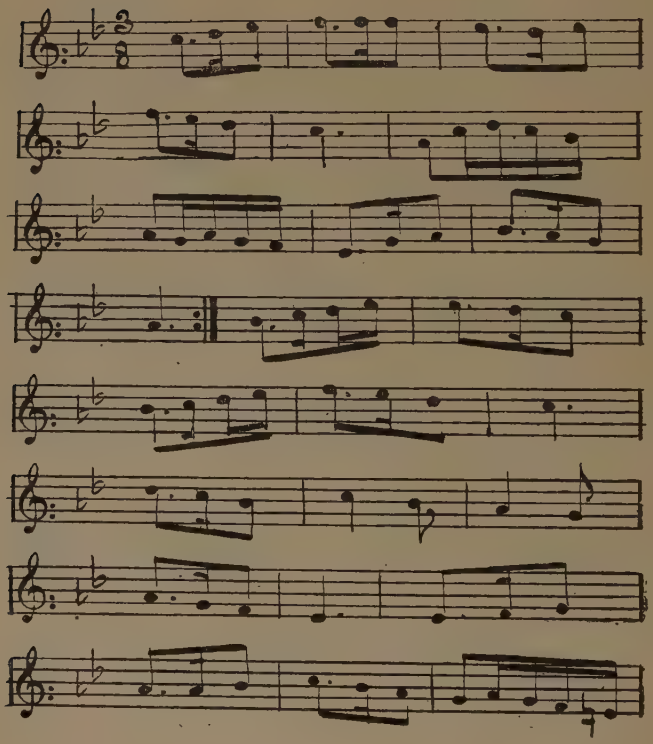


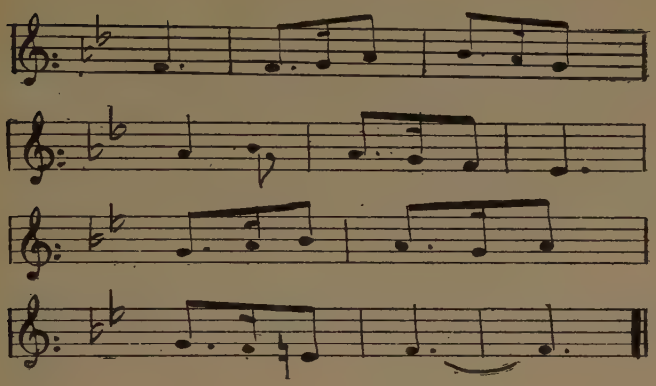
mo fenómeno que se observa en algunas jotas actuales. Esta y la del *Cancionero de Palacio* son realmente tipos anormales dentro del género.



que en el núm. 25 del segundo fascículo, aparece en *taquil* 2.º con más plenitud y desarrollo.

NÚM. 78





Lo cual quiere decir que los temas de jota inspiraban tan gran atractivo, que los profesionales les daban mil formas para complacer a los oyentes. Ya vimos antes cómo en una jota sencilla y popular introducían añadidos de virtuosismo cortesano. (Véase la pág. 104.)

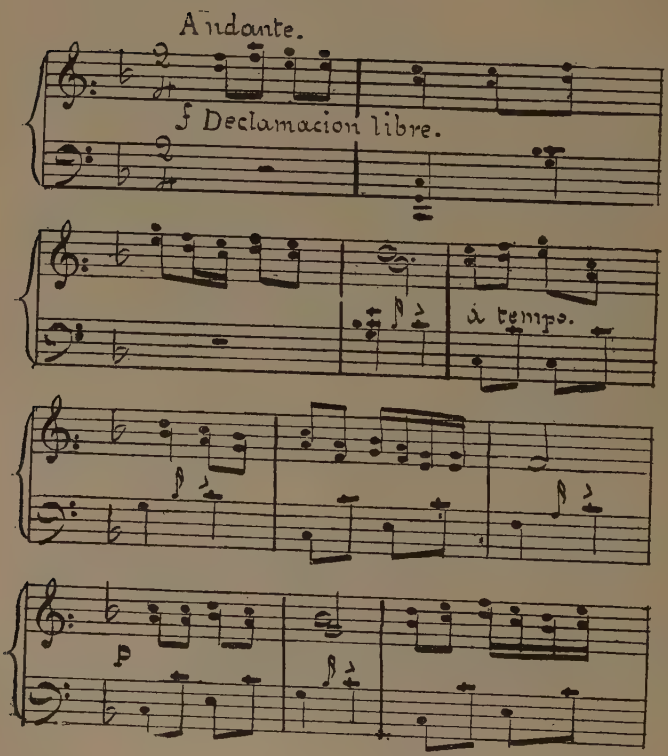
Dijimos en *La Música de las Cantigas* que las melodías de Oriente, al trasladarse a España, hubieron de sufrir un cambio: el de convertir la canción monódica en canto coral, que era la tendencia democrática de la música andaluza.

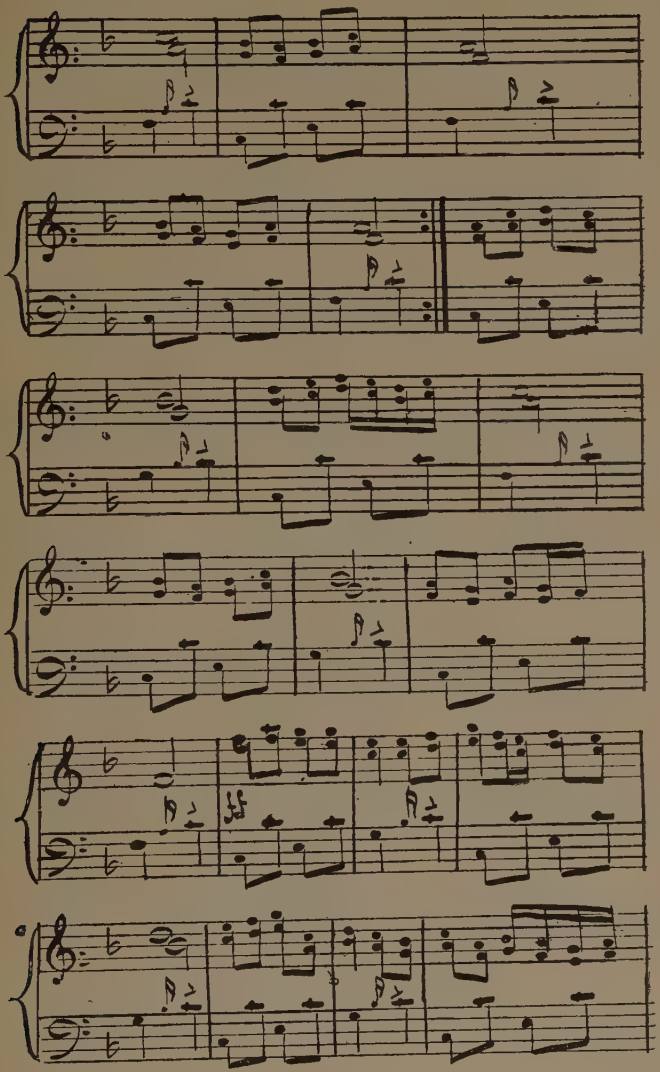
Hay jotas en que se notan huellas de esas dos funciones de cantor solista y coro, con música de distinto carácter, pero en todo caso a propósito para ser cantada a dúo; por eso de ordinario las melodías de jota acaban en tercero o quinto grado en vez de acabar en tónica.

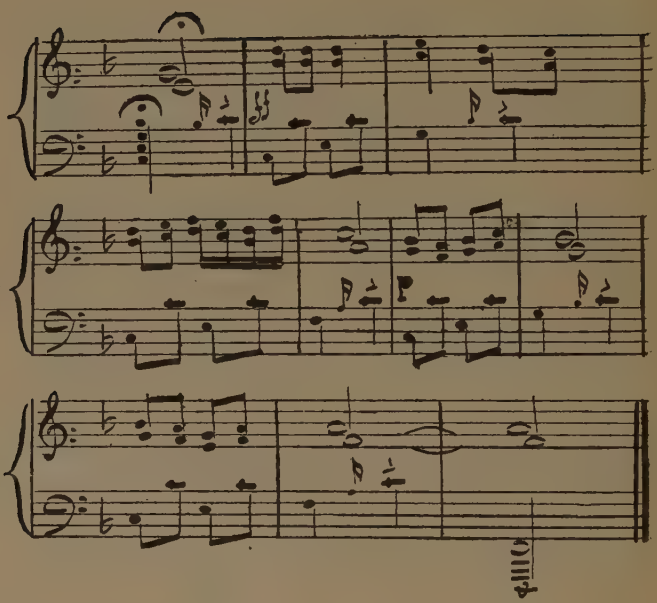
Algunas jotas de los *Minnesinger* pueden presentarse como modelos de esa clase.

En unas, la frase declamada por el solista se presenta ya desde el principio, v. gr., en el núm. 7.º del tercer fascículo,

NÚM. 79



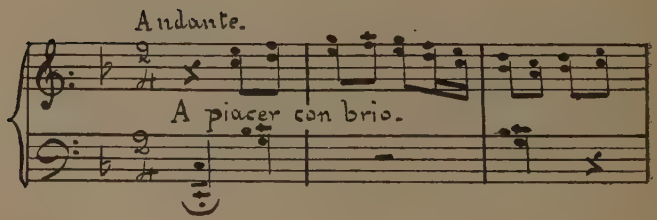


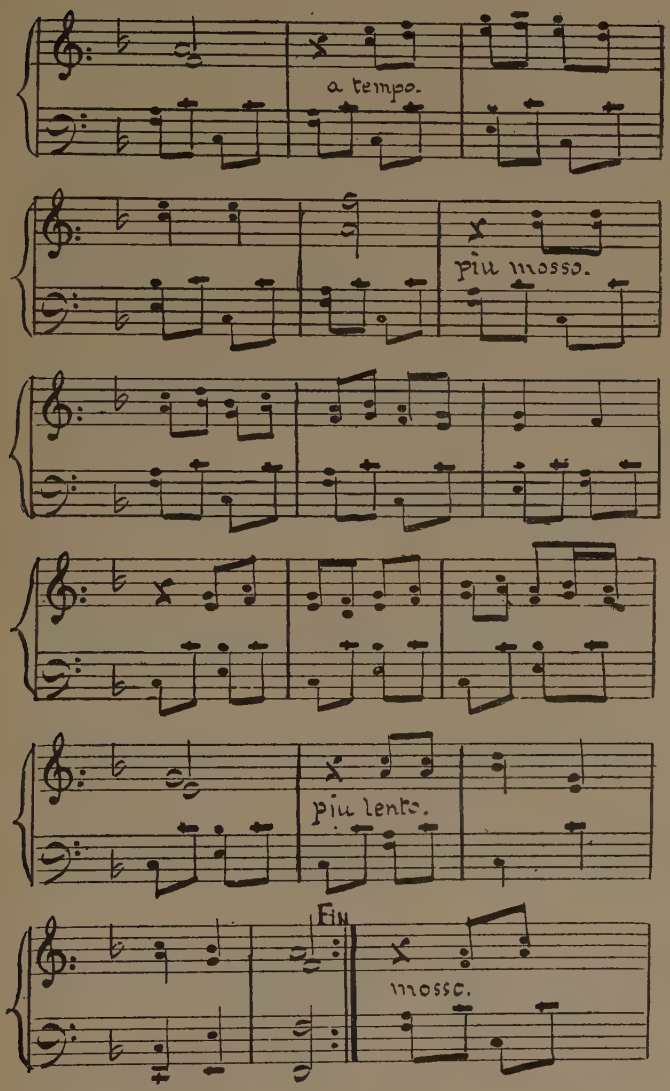


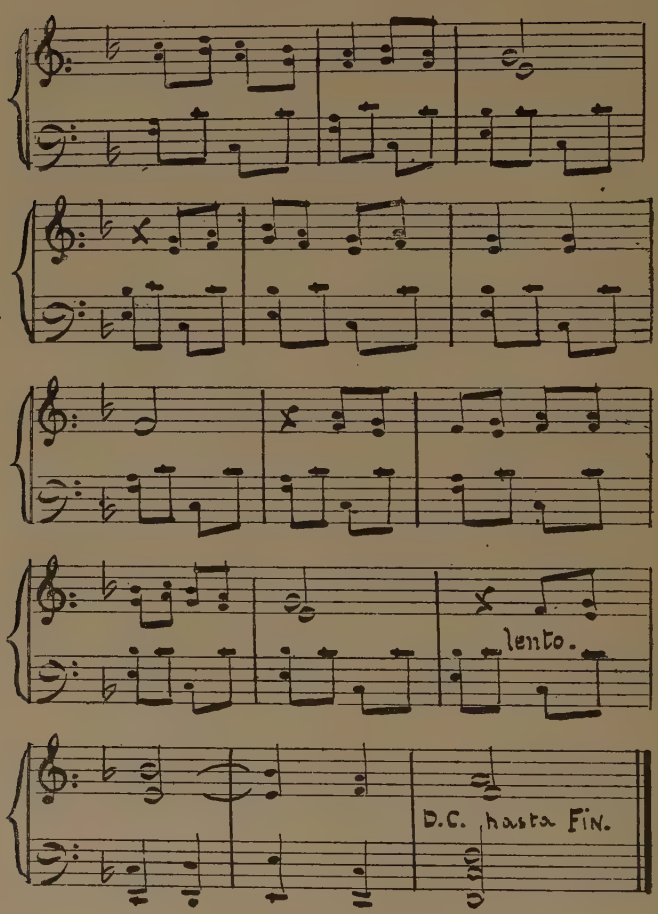
en que se percibe frase que parece conservada en la *Jota de los quintos*. (Ya hemos visto lo mismo en una cantiga.)

Similar de ésta es el núm. 12 (tercer fascículo).

NÚM. 80

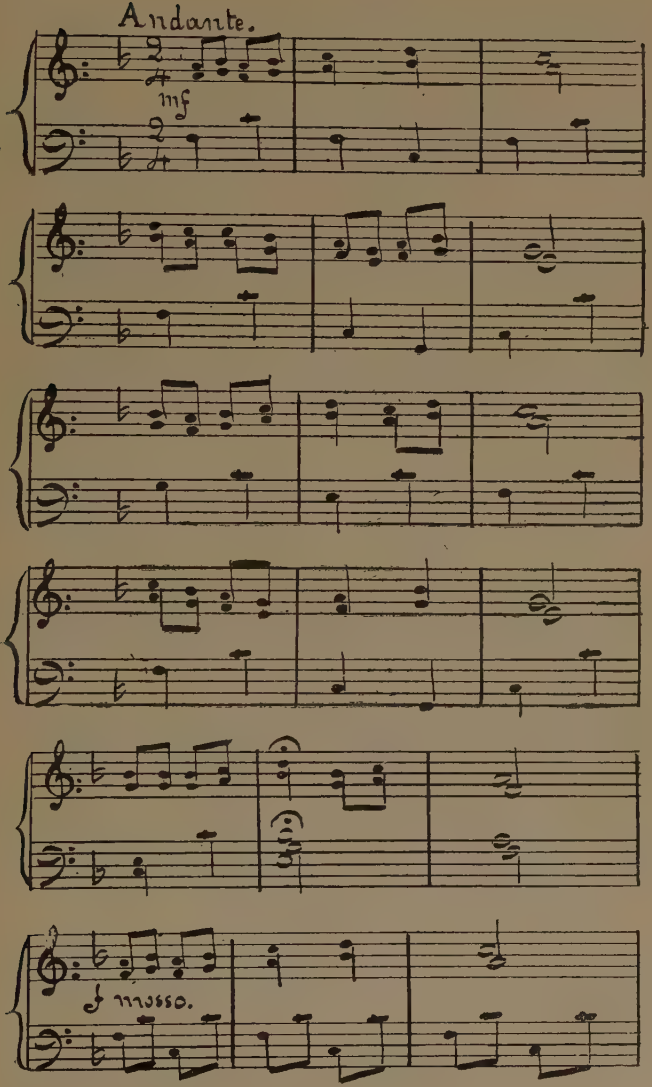


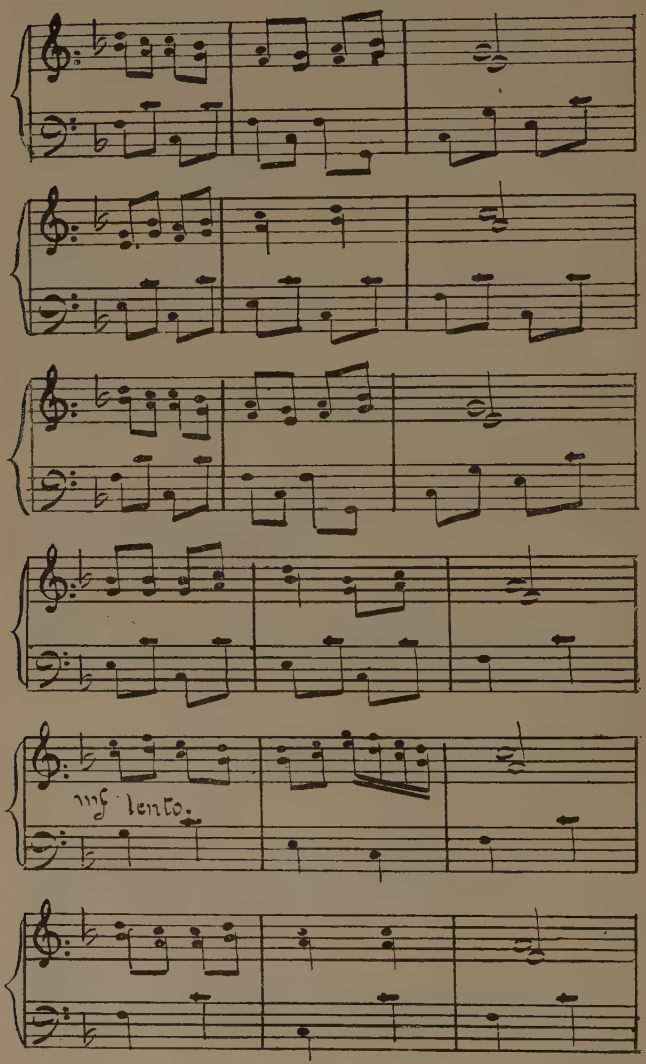

a tempo.
piu mosso.
piu lento.
Fin
mosso.

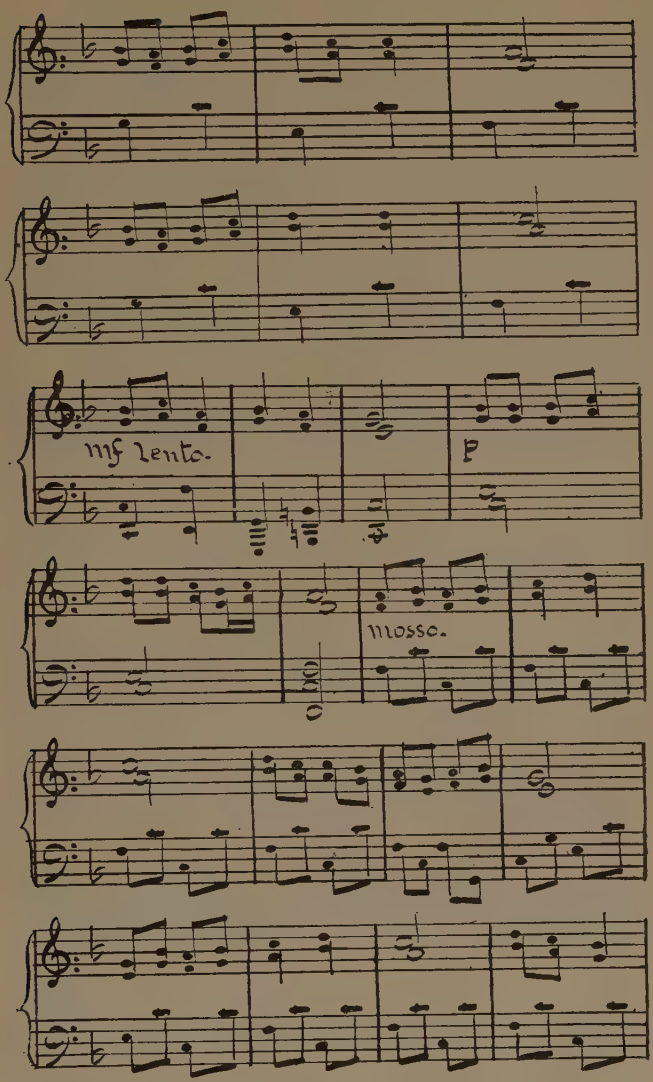


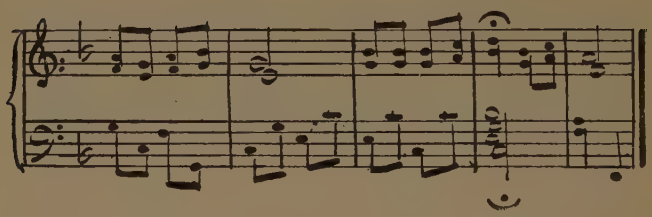
Otras tienen la frase declamada en el centro, como si el coro, más bullicioso, preparase al auditorio para oír al solista. Tal es el núm. 20.

NÚM. 81




mf lento.


mf Lento.
P
mosso.



Haciendo revivir en la memoria el recuerdo de escenas antiguas, al tiempo de ejecutar estas piezas, podrá el lector imaginarse aquella función o fiesta cortesana en que se cantó la jota en el palacio de Harún Arraxid, por 2.000 ejecutantes.

XVII

EDAD DE LA JOTA. — SU ORIGEN

Probada la existencia de melodías de jota en *Las Cantigas de Alfonso el Sabio* y en *Trovadores, Troveros y Minnesinger*, con tanta variedad de tipos dentro del mismo género, ya no se nos ofrecen dudas acerca de su procedencia andaluza.

Ahora bien, respecto de la escuela árabe de la que deriva esa andaluza, intentamos fijar algunos caracteres de época que nos parecieron bastante demostrativos, atendiendo a los indicios históricos.

1.° Está en primer término la estructura de las piezas, o sea el plano de su construcción. Para mí, constituye criterio de excepcional importancia: el que, con más garantía de seguridad, determina la escuela artística de que proceden las canciones. Y es el más evidente y decisivo, pues sea cualquiera la opinión que se forme de las trans-

cripciones que se puedan dar de la notación de esa música medieval, no cabe alegar motivo racional de duda, ya que la disposición de las frases melódicas está patente a todos en todos los manuscritos.

Los tipos *aaba* y *aaab*, no tienen explicación más que por la lírica persa y andaluza. Puede retarse a todos los musicólogos a que busquen el origen de las formas estróficas de las canciones medievales fuera de la cuarteta persa y del zéjel andaluz.

Esto afirma lo excepcional de este criterio.

Pero hay aún más variedad de formas.

El tipo más arcaico de las piezas de la escuela árabe era el constituído por dos miembros que alternaban aplicados a los dos hemistiquios de un solo verso. En los primeros tiempos no hubo cuarteta melódica. Abenmohris es el primero que la introdujo en el canto árabe[1]; por tanto, el esquema de las más antiguas había de ser *ababab*, etc., es decir, el que se denuncia en el núm. 78 de *Las Cantigas;* y es melodía precedente de las jotas actuales, en las que esta disposición de miembros aún se conserva: *abababa*.

Posteriores son los tipos persa *aaba* y el andaluz *aaab*[2] y el derivado de ambos *aabc*.

[1] Véase *La Música de las Cantigas*, pág. 25.

[2] En la construcción de estas dos cuartetas sólo entran dos miembros ordenados de distinto modo en cada una. Para formar-

Con el tipo persa aparece el núm. 90 de *Las Cantigas*, que es de donde se ha derivado la *rabalera* actual; y con el mixto *aabc*, persaandaluz, la mayoría de las citadas en *Las Cantigas*, *Trovadores*, *Troveros* y *Minnesinger*.

2.° El TONO o construcción armónica. Al principio, en la escuela árabe se rehuía el empleo de algunos tonos usados en Persia y Bizancio [1], es decir, que las canciones árabes primitivas se caracterizaban por su sencillez tonal. Las jotas de *Las Cantigas, Trovadores, Troveros* y *Minnesinger*, aparecen todas en tono mayor, con una simple alternativa de acorde de tónica y dominante. Y ese carácter es el que se ha perpetuado hasta hoy, exagerándolo en el acompañamiento instrumental con rígida cuadratura, a que hemos hecho referencia muchas veces.

3.° El RITMO. La inmensa mayoría de las melodías de jota del siglo XIII tiene por ritmo el *hezech*, de un solo golpe. Ese es el más antiguo de la música árabe, cuando los primeros cantores se acompañaban con el adufe [2], y quedan en las jo-

la, se pudo aprovechar las que antes se combinaron en alternativa constante *ababab*, etc.

1 Véase *La Música de las Cantigas*, pág. 23.

2 Idem, pág. 23.

tas actuales indicios muy vehementes de que éste era su ritmo tradicional. Hay algunas en *rámel* (de dos golpes), que es también ritmo muy antiguo[1], el cual es el que conserva la jota actualmente.

4.º La EXPRESIÓN. Esos ritmos antiguos eran los más vivos y alegres, los más gratos al público. Recuérdese que Abensoraich tuvo que dedicarse a estos géneros por esa cualidad. Fueron en todo tiempo los que proporcionaron más ganancias a los músicos. Y los moralistas más eximios del islamismo, como Algazel, aconsejaban el que se ejecutaran las alegres canciones y se rehuyera el cantar las tristes.

La música árabe, en su primera época, fué completamente viril; la afeminación y la blandura se introdujeron después, por influencia de cantoras cortesanas, como Oraib[2]. Recuerdan algunos autores árabes, especialmente Abenjaldún, que se enardecía a los militares con este género de música viril para animarles al combate[3].

Ese carácter guerrero de los cantos de jota persistió en la Edad Media: Marcabrú empleó me-

1 Véase *La Música de las Cantigas*, pág. 24.

2 Idem, pág. 34.

3 Idem, pág. 50.

lodía de jota para excitar a los franceses a ir en cruzada contra los moros de España [1].

También debió usarse en la Península para enardecer a los combatientes, porque en el *Cancionero de Palacio* aún aparece la letra de esas melodías aplicadas al combate; pero ya trasladado a las *conquistas* amorosas, apareciendo la mujer como una fortaleza que ha de ser conquistada por el varón:

Torre de la niña y date,
si no darte he yo combate [2].

Tal es la letra de los núms. 221 y 222 del *Cancionero,* que son las que llevan melodía de jota relacionada con las actuales.

Y algo ha debido llegar en la forma del baile actual, cuando Havelock Ellis, autor de la obra *El alma de España (The soul of Spain),* describe el baile de la jota como un *combate* entre hombre y mujer [3].

De la expresión en las jotas de *Las Cantigas* no hemos querido decir nada, porque a todas las melodías que allí se incluyeron, sea del género que

1 Véase esa jota en el núm. 326 de *La Música de las Cantigas.*

2 En otras versiones que cita Barbieri, en vez de *torre* es *castillo* (que hay que tomar combatiendo).

3 Apud *The Music of Spain* de Van Vechten, pág. 40.

fueren, Alfonso el Sabio aplicó letra narrativa de los milagros de la Virgen.

Hoy, a la música de la jota, también le han aplicado letra de toda clase; la jota sirve para expresar toda la gama de los sentimientos populares; mas, a pesar de los pesares, guarda aún en Aragón su esencia vigorosa y varonil.

Aunque cada uno de los indicios o criterios expuestos no pudiera constituir prueba plena y decisiva, separada o aisladamente, ha de confesarse que todos juntos y coincidentes tienen gran fuerza moral. La jota, por todo ello, debe ser reconocida como uno de los géneros más primitivos de la escuela árabe, de tiempos en que el carácter militar era predominante. De modo que esa música, a la que casi todo el mundo está inclinado a negar el carácter árabe, por ser briosa, enérgica y viril, hay que considerarla como la más árabe, precisamente por ese carácter. Lós musulmanes no irían conquistando el mundo llorando como Magdalenas, ni cantando playeras y soleares, géneros afeminados que se introdujeron después; y aun en esos tiempos los moralistas condenaban el uso de música afeminada y triste, especialmente en los campamentos militares.

Pero al llegar a este punto ha de recordarse que los árabes del desierto, antes de Mahoma y aun en tiempos de éste, no tenían música, la odia-

ban e infamaban a los músicos. Y si luego comenzaron a tenerla, debióse a la introducción en Arabia de las canciones persas y bizantinas. De modo que la música árabe más antigua, primitiva, por decirlo así, fué una copia literal, casi mecánica de las canciones bizantinas y persas, a confesión de sus propios historiadores, lo cual nos está diciendo que los cantos de jota, siendo de los primitivos árabes, se debieron recibir de Persia y de Bizancio.

Traída la cuestión del origen de la jota a ese extremo ya tan lejano, he de confesar que para mí se pierden ya los rastros históricos. ¿Quién sabe dónde y cómo vino a nacer en tiempos anteriores? Sólo Dios, como dirían los musulmanes.

XVIII

EPILOGO

Por este ligero estudio de las melodías de jota se pone de manifiesto un hecho que nos está indicando que en el arte musical hay también, como en todas las demás artes, continuidad en su marcha histórica. Lo que ocurre a un cuento, a un tema literario, a un sistema filosófico, a una construcción científica, ocurre también a un sistema musical; y los temas y las frases musicales se perpetúan como las palabras de un idioma. Así como una palabra romance se explica por su correspondiente latina, y ésta por la griega, y la griega por la sánscrita, así también las melodías siguen su evolución, análoga, si no es igual, por ser fenómenos algo distintos. En música suelen ser mayores los cambios, más rápidos, más variados y, por consecuencia, más difíciles de reconocer y de probar, sobre todo siendo muy escasos los documentos escritos en notación musical y ofreciendo ésta,

aun en edades bastante próximas, serios obstáculos para su recta interpretación.

Respecto de la jota me parece que han quedado los suficientes para probar sus orígenes, su permanencia, sus alteraciones, ofreciéndonos su historia un ejemplo que nos avisa y pone alerta contra opiniones erróneas que en esta materia tienen curso. Una de ellas es la teoría de la espontaneidad de la formación artística de la música.

Es superstición corriente, propia de edades primitivas y no de hombres científicos modernos, la creencia de que la música, obra de arte, puede nacer y producirse mediante un simple impulso emocional, como producto de momentáneo arrebato de pasión, aun del ingenio menos culto, de un campesino o de un pastorcillo de las montañas, según afirman autores prestigiosos, como Cousemaker, Bellaigue, Pedrell, etc. [1]

Es fácil que un rudo pastor se emocione al oír una hermosa melodía; puede aprenderla y quizá ejecutarla en condiciones que a su vez produzca en otros emoción; pero ¿componerla?... es harina de otro costal.

De un arrebato de pasión podrá salir un grito, un lloro, una carcajada; no una pieza artística. Para construir melodía hermosa o bella es preci-

1 Véase *La Música de las Cantigas*, pág. 14.

so que haya un técnico que con estudio, trabajo, gusto, experiencia y hábito la componga. Aun de las improvisaciones de un compositor muy hábil no salen regularmente más que algunas variaciones sobre tema recordado o, si es cosa distinta y nueva, seguramente se tratará de una pieza sin desbastar. Los más eminentes compositores de la escuela árabe, que son los que mejor conocemos nosotros[1], artistas inspirados y muy expertos, para componer canciones de construcción bastante sencilla, semipopulares o populares, después de haber forjado el tema tenían que ensayar y retocar cuidadosamente, hasta dejarlas en forma definitiva.

Por falta de análisis un poco detenido y de criterio histórico, se ha creído por muchos ser cosa sencilla eso de forjar una canción nueva, original y bonita. Recordemos que la primitiva escuela árabe, para formarse, hubo de comenzar copiando las melodías persas y bizantinas. Si hubiera sido fácil inventarlas, ¿para qué afanarse en buscar modelos extraños?

Pasado tiempo, poco más de un siglo, vino la decadencia y, agotada la mina de la inspiración, se iban robando las melodías unos a otros[2]; y cuando faltó instrucción técnica, la música árabe

[1] Véase *La Música de las Cantigas*, págs. 30 y 36: *El Mosulí y Ziriab*.

[2] Idem, pág. 40.

acabó por ser una jerigonza, un conjunto de desafinaciones, de mezcolanzas rítmicas, que pararon en insufrible algarabía, como es la música africana y oriental de estos últimos tiempos. Ni siquiera les fué fácil conservar lo que ya se había antes compuesto. Al incapaz de repetir, ¿puede considerársele en aptitud para componer de modo original?

Los músicos de Europa en la Edad Media, para sus composiciones polifónicas, aprovechaban como materia prima un *cantus prius factus*, y durante algunos siglos no se atrevieron a componer de modo que aun a ellos mismos se les figurase original. Si hubiera sido fácil inventar melodías artísticas, esos señores pedagogos, que aprendían y enseñaban en las escuelas, ¿habrían reducido su faena a copiarse unos a otros sin atreverse a inventar una canción?

En todas las artes, la tarea de copiar o imitar se puede decir que es la norma del aprendizaje y de la composición artística. Pero hay artes en que la imitación, en vez de ser de artista a artista, cabe que se haga directamente de la naturaleza, la cual, por sí misma, ofrece modelos para las obras, v. gr., la pintura y la escultura, en las que parece que podrían formarse los artistas independientemente de los maestros anteriores, copiando la realidad viva. Y, sin embargo, aun en ésas se observa

que existen escuelas y que unos a otros se copian o imitan.

Y en la música, ¿dónde se encuentran los modelos naturales? La imitación de los ruidos de la naturaleza, no aparece tan clara. El hombre primitivo imitaría el rebuzno, el ladrido, el mugir, el mayar, etc., o el susurro del viento, el rumor del agua; y buscando cosas más finas, el canto del mirlo o del ruiseñor. Mas de todas esas imitaciones es imposible que salga la escala musical, ni mucho menos la armonía, que, a mi juicio, es la esencia del arte musical, tal como se nos ofrece en tiempos históricos.

El artificio de la música no puede forjarse instintivamente, ni se pueden componer de ese modo melodías formadas con notas de un complejo sistema musical. La imitación ha de ser casi necesariamente de melodía a melodía. La manera de transmitirse obliga a habituarse a ese procedimiento. El ejecutante de una melodía imita a otro ejecutante de la misma, y no sólo imita el canto, sino la manera de cantar. Ahora bien, cantando lo mismo, a veces se añade, se suprime, se altera, hasta el punto de parecer nuevo; es decir, causa la impresión de novedad, cuando no es más que mera repetición, variando sólo pormenores y circunstancias. Y se llama original aquello cuyo modelo se ignora.

En música, materia delicuescente, es más fácil de mentir la originalidad que en otras artes; es sencillo, conforme lo vimos en el fandango, disfrazar los temas, y es difícil recordar o reconocer los originales.

Y cuando los ejecutantes dejan de ser instruídos, se alteran las melodías, se gastan, se simplifican, se olvidan y se empobrece el caudal recibido. En música se hace evidente, más que en otras artes, la necesidad de mantener vivas las tradiciones y las escuelas. El pueblo que logra poseer gusto y aptitudes musicales, aunque no componga, conserva el caudal artístico que es capaz de ejecutar; y así mantiene sus tradiciones. Y si pasado tiempo olvida quién fué el que le proporcionó el caudal conservado, se forja el error de que originariamente le pertenece y de que pueden brotar de modo espontáneo en cualquier parte focos de composición artística.

El estudio histórico es el que pone en claro estos hechos, mostrando que los períodos de florecimiento del arte de componer con alguna perfección no suelen durar mucho, son cortos y sólo en ciertos países de elevada cultura técnica; y los períodos de esterilidad o de mera repetición son más largos. Y el repetir constituye la tarea de muchos individuos y pueblos que se limitan a recibir la música que los extraños componen. Y

así corre por el mundo la música, infiltrándose en toda clase social y llegando a los países más remotos.

Creo haber observado que los caracteres diferenciales entre las músicas populares de diversas comarcas de Europa, en las que se figura la imaginación encontrar música indígena, muy diferente de las otras, como expresión genuina de las razas, bien examinada es casi la misma, con diferencias artísticas superficiales: un trastorno rítmico, unos adornillos melódicos, una falta de entonación de ciertas notas, un cambio en la posición de las frases o de los acentos cadenciales, etc.

El que no analice ni compare los elementos técnicos, ni se entere de su marcha histórica, percibirá lo que realmente casi nada signifique, por fijarse en las circunstancias tal vez accidentales, pasajeras, en que se produce la emoción.

No hay que cerrar los ojos extasiándose, ni pararse en la impresión primera. Eso sería como el arqueólogo que redujese su labor a contemplar en éxtasis los monumentos de pasadas edades, sin averiguar ni enterarse siquiera de si son góticos o románicos.

Además, el arte musical, que utiliza como materia el sonido, ente volátil, ofrece algunos fenómenos particularísimos, v. gr., el siguiente hecho, muy digno de tenerse en cuenta: En país donde

la cultura musical está muy difundida, en cuanto se compone una melodía hermosa y popularizable, es aprendida por muchos y corre por todo estrato social hasta cantarse por los niños. Viene el cansancio de oírla y acaba a veces por ser de mal gusto repetirla o ejecutarla, a tiempo en que otros pueblos vecinos la reciben como nueva. Y si llega a tierras lejanas donde no se sienta el prurito de recomposición y se asocia la melodía a letras tradicionales o populares, se mantiene sin grave alteración años, y aun siglos. No ha de extrañar, pues, que se olviden las melodías en el país donde se compusieron y se conserven puras en regiones lejanas a donde llegó la influencia, y aun en tiempos remotos de aquel en que se formó, porque en vez de producirse el cansancio de repetirla se suscite el cariño en conservarla.

No hay que tener por seguro, pues, que donde actualmente sea popular una pieza, haya nacido allí en tiempo pasado. El caso actual nos lo confirma.

La jota ha florecido en Aragón en el siglo XIX. Aunque haya habido alguna protesta aislada, todo el mundo la ha reconocido modernamente como la característica de su música regional. Esto no debe autorizarnos a afirmar que allí se ha producido de manera espontánea, ni siquiera que primitivamente fuera música especial suya. El exa-

men técnico que hemos realizado y el estudio de los documentos históricos, no nos autorizan a afirmar que la exclusiva que ahora disfruta Aragón la tuvo en otro tiempo. Habrá sido cantada la jota tal vez desde antiguo en Aragón, mas no eran esas melodías en otra edad las características suyas. La existencia de todas las variedades actuales en Portugal, Andalucía, etc., indican que durante siglos ha sido género popular en toda la Península y no peculiar de Aragón.

En el *Cancionero de Palacio,* de los siglos XV y XVI, las melodías de jota llevan letra que no ofrece ningún indicio de regionalidad. La única pieza que en ese *Cancionero* puede considerarse como muestra de música popular aragonesa en esos siglos, es el núm. 403, cuyo título es:

De Monzón venía el mozo.

Y la melodía de esa canción nada tiene de común con las que actualmente son de jota; más bien se parece a las que eran entonces especialmente populares en Galicia o en Provincias Vascongadas, como si quisiera indicar el *Cancionero* que las comarcas del Norte poseían entonces, como regional, una música popular sencillísima, común a todas.

Y, remontando siglos, se llega al XIII, en el que aparece la jota como difundida por España,

en *Las Cantigas*, y por gran parte de Europa, en los *Trovadores, Troveros y Minnesinger*.

El estudio histórico, repetimos, descubre lo engañoso de tales creencias y aguza nuestra vista para distinguir mejor en casos semejantes, v. gr., el siguiente:

Las naciones centrales y las del Norte de la Europa actual han ido modernamente a la cabeza en el arte de la composición. De ahí no ha de inferirse que sucediera lo mismo en otras edades, y que del Norte de Europa haya procedido en tiempos pasados toda influencia en la música erudita y popular, ni que haya de buscarse allí el origen de esa música. Eso sería ponerse de espaldas a la verdadera dirección: hay que remontar los canales por donde han venido a Europa las ciencias y las artes de los pueblos que en la Edad Media y en la antigüedad tuvieron civilización y cultura más adelantadas. En ellos ha de encontrarse la cadena de la tradición.

Precisamente en los países musulmanes floreció la música por importación de la que se conservaba en los imperios persa y bizantino. Para acomodarla a la letra árabe hubo de apelarse a un sistema de construcción artística sencilla y popular. Esto facilitó la difusión, no sólo entre musulmanes, sino por el mundo entero. Penetró en Europa en la Edad Media: las formas artísticas de-

nunciaban su procedencia y origen; los cantos medievales europeos reflejan en su estructura la derivación del sistema hispanopersa [1], dominante en los países islámicos; y como la música europea posterior ha seguido en gran parte la tradición de esos cantos, aún perduran las huellas de su origen: hasta las sonatas modernas siguen la pauta de los rondós y de las baladas y cantos de la Edad Media, construídos conforme a los modelos hispanopersas.

No deben, pues, invertirse las posiciones y perspectivas: sería exponerse al extravío en el desierto. Es fruto de espejismo creer que el pueblo o comarca que ahora tiene una música, por el hecho de poseerla, hay que considerarla como producto exclusivo suyo. Cada pueblo tendrá sus gustos, sus preferencias o inclinaciones, nativas si se quiere, para elegir unas canciones en vez de otras; repetirá las que le agraden, conforme le agrade, y conservará las que más le plazcan, de la manera que le plazca; pero el origen de esa música puede estar en sitio muy lejano y aun proceder de pueblos de creencias y maneras de pensar y de sentir muy distintas, pues a la música se la acepta sin enterarse ni mirar de dónde viene.

[1] Véanse mis estudios *La música andaluza medieval en las canciones de Trovadores, Troveros y Minnesinger*, fascículos 1.°, 2.° y 3.°

Otro error, que el estudio histórico debe disipar, es la creencia de que las melodías más sencillas han de ser las más antiguas. La sencillez no es signo seguro de antigüedad, puesto que se observa, como fenómeno frecuentísimo, el de la simplificación de las melodías por la intervención popular.

El ejemplo de la jota es probatorio. La simplificación en ella se ha producido:

1.° Por el olvido de la complejidad de forma de multitud de tipos que en tiempo pasado constituyeron variado género.

2.° Por supresión de notas en la línea melódica, en los escasos tipos conservados.

3.° Por el abuso de emplear frases paralelas, que vienen a ser repetición diferenciada de aquellas que se imitan.

4.° Por haber sometido a un solo ritmo ternario toda la riqueza rítmica de las antiguas melodías de jotas.

5.° Por reducir a una simple cuadratura (de cuatro compases) la alternativa armónica de tónica y dominante.

El más superficial pensador ha de inferir que esa simplificación, característica de vejez y decadencia, de las melodías, es imposible que refleje el carácter primitivo de la música: el acartonamiento del cuerpo y la rigidez ósea de la senectud, no coinciden con los caracteres de la infancia. La

vejez y la infancia tendrán de parecido la debilidad, pero por motivos y causas muy diferentes.

Consecuencia: de lo popular actual es temerario inferir lo que fué la música celta.

Por fin, debemos observar que el estudio histórico de nuestra música, no sólo sirve para satisfacer la natural y legítima curiosidad de saber lo ocurrido en otro tiempo, sino hasta para conocer y apreciar mejor lo actual, porque no sólo nos da idea de las transformaciones sufridas, sino que nos ayuda a reconocer el parentesco de las piezas o géneros, al señalar su procedencia del mismo origen. ¿Cómo habríamos de reconocer las variedades regionales sin referirlas al tronco común de donde derivan?

La historia nos proporciona también experiencia que nos guíe en lo futuro, pues al enseñarnos las condiciones en que se ha efectuado la elaboración temática, con encadenamiento armónico, con enlace de frases melódicas y condiciones artísticas de las modulaciones, nos señala asimismo el método y la mina que se ha de explotar.

De todo ello sería útil que se informaran los que traten de iniciarse en el arte y deseen que se les facilite, en lo que cabe, la inventiva musical. No deben imaginarse los jóvenes que todo les ha de salir de la cabeza, por modo infuso, exaltando nerviosamente al espíritu, para que venga la ins-

piración, y, al ver que por ese solo medio nada bueno les sale, vengan el apocamiento y la cobardía. No, la inspiración suele ser fruto de largos estudios, de experiencia, de gusto, de trabajo. La primera operación, pues, será familiarizarse con las obras de los grandes maestros; luego, imitarlos. Es lo mismo que ellos tuvieron que hacer, incluso Beethoven.

Está en boga entre los músicos la teoría de que deben inspirarse los compositores en la música nacional. ¿Y cuál es nuestra música nacional? ¿Tiene caracteres especiales bien definidos que la distingan?

Si consideramos exclusivamente como propia la de aquellas melodías o aquellos géneros que ahora son regionales, nos exponemos a cerrar el horizonte de nuestro porvenir, por desconocimiento de nuestro pasado. El músico aragonés que quisiera componer piezas de carácter de su región, y se ciñese a escribir variaciones sobre los tres o cuatro temas que constituyen los actuales tipos de la jota, muy gastados ya, se privaría de aprovechar los caudales de inspiración que guardan las hermosas y variadas melodías de jota de los tiempos pasados, las cuales de la Península transcendieron a todo el mundo.

El regionalismo musical tal vez haya producido un bien: el de haberse encariñado cada región

con determinadas melodías, las cuales, por ese cariño, se han conservado; pero seguramente resulta dañoso, si se extrema, por exclusivo.

De ese exclusivismo extremoso ha llegado a impregnarse la propia madre de la música popular de la Península: Andalucía. Ella, que fué el foco de composición de todos los géneros (de los que aún se observan huellas evidentes en la rica variedad de sus cantos actuales), se va quedando dedicada especialmente a los cantos tristes, *cante jondo, cante flamenco,* etc., que son casi los únicos que le adjudican como peculiares suyos. Hasta ha ido alterando, por el prurito de repetir sus ejecutantes, venga o no al caso, los tópicos del modo menor, que es su preferido, muchas piezas y aun géneros que se han empobrecido por la monotonía. Desconcertó las melodías de la jota convirtiéndolas en las composiciones híbridas del fandango, malagueñas, etc. Multitud de melodías antiguas las va olvidando, por dejar la exclusiva a las provincias del Norte de España. A éstas, que de aquélla aprendieron, les repugna ahora confesar la influencia que hasta en la Edad Contemporánea han recibido de la música andaluza. A vascos, castellanos, gallegos, catalanes y aragoneses, se me figura que les causa vergüenza confesar que sus cantos proceden de Andalucía. Y no es porque odien a los andaluces, no; no les falta cariño

para la tierra de María Santísima, sino que tras de lo andaluz, divisan un espectro, un fantasma odioso y repulsivo: el fantasma islámico.

Sólo falta que los andaluces mismos se avergüencen también por el horror al fantasma. Desdichadamente, me figuro que comienzan a notarse síntomas de esto. Por falsas inferencias se adjudicó a la música árabe clásica medieval, y a la andaluza actual por tanto, caracteres denigrantes: exceso de melismas, cromatismo muelle y enervador, contraposición rítmica, etc. Así se ha perpetuado la tacha odiosa que se aplicó a la *musica ficta* en la Europa medieval. Esto ha ido produciendo sus efectos hasta hoy. Ya empiezan algunos andaluces a quererse sacudir de la responsabilidad de su música. Circunstancias históricas accidentales de nuestra Edad han venido a poner en boga la idea de adjudicar a los gitanos la tradición de esa parte de música andaluza. La fama del tipo de *Carmen*, ópera de Bizet, y el ser los gitanos gente osada que, como profesionales del género, van remedando con exageración, por los teatros del mundo entero, todas las majezas que han aprendido en Andalucía, han dado ocasión a una falsa inferencia: la de que se adjudique a los gitanos parte de la música andaluza: el *cante jondo*, el *flamenco*, etc., denominaciones que Dios sabe de qué truco etimológico han salido.

Raoul Laparra[1] se pregunta: ¿El cante flamenco debe ser considerado como gitano o andaluz? El aún se inclina por su origen árabe; pero insinúa también la posible mezcla de elementos gitanos. Y eminentes músicos contemporáneos andaluces (¡quién lo diría!) no se paran ahí; se atreven a más. En un folleto[2] que se publicó con motivo de la primera fiesta de «cante jondo», que se verificó en Granada bajo los auspicios del Centro Artístico y las sugestiones del ilustre D. Manuel Falla, se considera a los gitanos como los importadores en la Península de esa música. Dice lo siguiente[3]:

«Se da el nombre de «cante jondo» a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino creemos reconocer en la llamada «seguiriya gitana», de la que proceden otras aún conservadas por el pueblo y que, como los «polos», «martinetes» y «soleares» guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama «flamencos». Esta última denominación, sin embargo, sólo de-

[1] En su estudio de la música popular española, publicado en la *Enciclopedia de Lavignac*, en el tomo dedicado a «España y Portugal», pág. 2.398.

[2] *El cante jondo*, Editorial Urania, 1922.

[3] Apud Eduardo López Chavarri, *Música popular española*, págs. 139 y 140. Editorial Labor.

biera en rigor aplicarse al grupo moderno (?) que integran las canciones llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas (tronco ésta de las dos primeras), sevillanas, peteneras, etc., *las cuales no pueden considerarse más que como consecuencias de las antes citadas.*»

Por tales inferencias, de calibre semejante al de la leyenda de Aben Jot, se adjudica a esa semibárbara raza de gitanos una parte interesantísima de nuestra música[1]. Y si algún señor extranjero nos cuenta que esa música que hoy cantan los gitanos se parece a la que actualmente se ejecuta en la India, ya no es menester cavilar más: la música andaluza nos ha venido de la India por medio de los gitanos.

Mediante ese imaginado y breve proceso histórico, para el cual no ha sido necesario calentarse mucho la cabeza, la madre de la música de la Península se verá injustamente despojada, por sus propios hijos, del mérito de haber producido el riquísimo y hermoso caudal artístico al que han venido a abrevar su inspiración la inmensa mayo-

[1] Como incluyen entre las *consecuencias* o derivaciones de lo gitano las malagueñas, granadinas, etc., es decir, el género fandango, ya no falta sino meter también la jota. Quizá no se atrevan, porque ésta, por su sencillez tonal, no puede ofrecer, como lo gitanoandaluz, esos temas brujos de música africana, de que tanto gustan autores modernos.

ría de los compositores españoles y multitud de eminencias musicales de todo el mundo, hasta en la Edad Moderna, alemanes, franceses, rusos, etcétera [1].

La falta de sentido histórico de algunos de nuestros artistas, que aprovechan su elevado prestigio técnico para hacerlo pasar, con todo su peso, como autoridad histórica, cosa que está fuera del terreno de sus dominios, ¿acabará por hacer tabla rasa del pasado musical español?

El regionalismo de las provincias del Norte, por su parte, ha contribuído a mantener todos los prejuicios. Sin duda esas regiones consideran mucho más noble explicar el nacimiento de sus tradiciones artísticas en esta materia por el improvisado canto de un leñador de sus montañas, que por la tradición andaluza, la más auténtica, la más técnica, la de más elevada alcurnia, como procedente de los pueblos más civilizados de la antigüedad.

¿Quedarían los aragoneses más satisfechos si yo afirmase que la jota la inventó un rudo pastor pirenaico, a quien yo ni nadie ha podido conocer?

Fundar toda la nobleza artística en una impostura es hazaña que, por lo menos a mí, que sim-

[1] Vide passim, *The music of Spain*, de Carl Van Vechten, Nueva York. Y la *Historia* de nuestro Rafael Mitjana, en la *Enciclopedia de Lavignac*, págs. 2.349 y sigs.

patizo mucho con la franqueza aragonesa y amo a Aragón como a mi propia tierra, no me satisface. Por eso mi empeño en averiguar qué ha sido y de dónde procede la jota, el más hermoso de nuestros aires populares, noble, franco, enérgico, como dijo Bretón.

Y todo para venir a afirmar, como final de mi estudio, que Aragón supo escoger, apropiarse y conservar, con su tesón característico, de la preciosa herencia musical de los pueblos clásicos, la parte que ha producido siempre la emoción más sana, más vigorosa, más noble, la que cuadra mejor con el temple admirable de su espíritu optimista y varonil.

FE DE ERRATAS

En la página 116, en el primer compás de la tercera doble línea, debe leerse *do mi*, en vez de *la do*.

INDICE

	Páginas.
I. — Nuestro propósito	1
II. — Opiniones de nuestros músicos acerca del origen de la jota	4
III. — El nombre de jota	10
IV. — Fuentes y método para nuestro estudio de la jota actual	17
V. — Elementos musicales que integran la jota	23
VI. — Criterios para su examen y clasificación	24
VII. — Parte vocal. — Tipos actuales	32
VIII. — Observaciones sobre los anteriores tipos	51
IX. — Lo que ejecutan los instrumentos	57
X. — Canto de jota introducido modernamente	62
XI. — La jota en Andalucía	66
XII. — La jota en las regiones del Norte	77
XIII. — La jota en Portugal y otras partes	82
XIV. — La jota en los siglos XV y XVI en España	88
XV. — La música de la jota en el siglo XIII en *Las Cantigas de Alfonso el Sabio*	99
XVI. — La jota en *Trovadores, Troveros y Minnesinger*.	114
XVII. — Edad de la jota. — Su origen	135
XVIII. — Epílogo	142
Fe de erratas	162

LA IMPRESIÓN DE

LA MÚSICA DE LA JOTA ARAGONESA,

OBRA DE D. JULIÁN RIBERA Y TARRAGÓ,

HA SIDO HECHA EN LOS TALLERES DE

D. ESTANISLAO MAESTRE, CALLE

DE LAS POZAS, NÚMERO 12,

MADRID, EN EL MES

DE OCTUBRE DE

MCMXXVIII

21 01 - 1

Al

ML3447. R4
a39001 003036350b